BENEDETTO CROCE

LA CRITICA LETTERARIA

QUESTIONI TEORICHE

I. Dell' inesattezza della denominazione " critica letteraria ,, e della varietà dei lavori che in essa si comprendono. II. Definizione e classificazione dei varii lavori. III. Della possibilità e dei limiti del giudizio estetico. IV. Di alcune questioni particolari concernenti la storia letteraria. V. Di un giudizio intorno all' opera letteraria del De Sanctis e dello Zumbini. VI. Delle presenti condizioni degli studii letterarii in Italia e di una loro deficienza.

ROMA

ERMANNO LOESCHER

Corso 307

1895.

All'amico Prof. Percopo
dal suo
B Croce

LA CRITICA LETTERARIA

QUESTIONI TEORICHE

BENEDETTO CROCE

LA CRITICA LETTERARIA

QUESTIONI TEORICHE

ROMA
ERMANNO LOESCHER
Corso 307
1894.

ALLA MEMORIA

DI MIO ZIO

SILVIO SPAVENTA

ALLA MEMORIA

DI MIO ZIO

SILVIO SPAVENTA

Il libriccino, che ora presento al pubblico, è il frutto di letture e riflessioni da me continuate, sebbene con qualche interruzione, durante una decina d'anni.

Desidero, dunque, che non venga considerato come un tessuto di facili e vane chiacchiere, — giacchè così ormai da molti si suol considerare qualunque lavoro che non appartenga al genere, stimabilissimo, delle pubblicazioni di documenti d'archivii e di biblioteche. Se quel ch'io dico sono chiacchiere vane, se ne giudicherà a lettura compiuta e dopo buona considerazione. Quel che si può ritenere per fermo, sin da ora, è che non sono chiacchiere facili.

Se a questo libriccino avessi dovuto apporre un motto, il motto sarebbe stato questo: *Distinguo.* È un perpetuo *distinguo* tra una folla di confusioni, alcune abbastanze grossolane ma non perciò meno fortunate, ed altre che nascono dall'intrinseca difficoltà delle quistioni qui trattate.

Lo spirito che lo muove è lo stesso che muove i lavori di parecchi recenti filologi tedeschi: è un desiderio vivo che venga composto il dissidio, stoltamente provocato negli ultimi cinquant'anni, tra la filosofia e le altre scienze e discipline.

Non ch'io consideri la filosofia come la regina delle scienze, come la scienza dei problemi generali. *Sit diva, dum non sit viva.* La filosofia, appunto perchè scienza, non risolve *se non problemi speciali*, come tutte le altre scienze e discipline. E noi domandiamo semplicemente che la si riconosca nella sua qualità di scienza speciale (o di gruppo di scienze speciali), e si tenga conto dei risultati delle sue ricerche, come si tien conto di quelli di tutte le altre scienze e discipline.

È per questa ragione — oltre che per motivi miei personali — che ho dedicato questo libriccino alla memoria di un uomo, il quale, nella sua vita esemplare, ha mostrato quali mirabili effetti

produca l'accordo tra la teoria e la pratica, l'abito del ridurre le azioni ai loro principii e di far discendere i principii nelle azioni.

E poche volte ho messo da canto la penna col sentimento avuto questa volta di essermi adoprato a far cosa non del tutto inutile.

B. C.

CAPITOLO PRIMO

DELL'INESATTEZZA DELLA DENOMINAZIONE " CRITICA LETTERARIA „ E DELLA VARIETÀ DEI LAVORI CHE IN ESSA SI COMPRENDONO.

Avrei voluto scrivere: " la cosiddetta *critica letteraria* „, perchè è questo uno dei molti casi in cui l'uso linguistico corrisponde così poco ai bisogni della logica, che, a fidarsi ingenuamente ad esso, ci si trova molto male.

" Critica letteraria „ un tempo voleva dire nient'altro che " apprezzamento o valutazione dell'opera letteraria „. I critici erano i giudici, più o meno *emunctae naris,* dell'opera letteraria. E la parola aveva così un senso ben determinato, e trovava un pieno riscontro nella critica teoretica o scientifica, e in quella che potrebbe chiamarsi critica etica, ossia nell'apprezzamento e valutazione, che tuttodì facciamo, delle azioni umane. La critica letteraria o estetica rispondeva alla domanda:

“ È bello quest'oggetto? „, come la critica teoretica alla domanda: “ È vera quest'affermazione? „, e la critica etica a quella: “ È buona quest'azione? „.

Ma, a poco a poco, e mi riferisco specialmente a ciò ch'è accaduto in Italia, la denominazione “ critica letteraria „ è venuta estendendo il suo significato e abbracciando una serie di operazioni svariatissime. Di tale estensione e confusione la causa principale è in un fatto inerente al movimento stesso degli studii moderni; i quali sono stati sempre più penetrati, trasformati e dominati dallo spirito critico: onde si è finito per chiamare “ critica „ il fine e il risultato di una serie di lavori, di cui la critica è solo il mezzo e il metodo; e si è parlato di “ critica scientifica „ e “ critica storica „ dove si voleva dire semplicemente “ scienza „ e “ storia „ [1]. Francesco de Sanctis ha compiuto tale estensione di significato nel campo letterario, intitolando “ saggi critici „ i suoi molteplici lavori d'argomento letterario, e spesso anche non letterario [2]. Ma, quali che sieno le cause — e si potrebbero fare su questo punto molte, ed

---

[1] Così *La Critica moderna* è intitolato il libro del Trezza (2.ª ediz., Bologna, Zanichelli, 1880), nel quale si discorre, in tuono apocalittico, delle scienze naturali, della storia, della filologia, della filosofia moderna, e di alcuni loro risultati, ottenuti in gran parte per effetto dell'uso del metodo critico.

[2] “ La critica — notò una volta lo stesso De Sanctis — è la fisonomia di questo secolo: nelle produzioni più spontanee di questi tempi tu senti la critica „ (*Nuovi saggi*, 2.ª ediz.,

assai sottili, osservazioni ed indagini —, io non mi ci voglio indugiare, perchè, constatato il fatto, la spiegazione di esso ha per noi ora poco interesse.

E ormai siamo venuti a tale che si chiama lavoro di critica letteraria così il giudizio estetico di un'opera letteraria come la ricerca della genesi storica di essa, così l'edizione e il comento del testo come la biografia dell'autore, così l'esposizione dell'opera come, finanche, le teorie estetiche sulla letteratura [1]; e critici letterarii sono poi coloro che fanno, più o meno, tutte queste operazioni; e c'è alcuno degli studiosi moderni italiani ch'è chiamato, dai suoi lodatori delle riviste, " principe della critica letteraria ", ossia principe di un impero sul quale davvero non tramonta mai il sole, perchè ne sono ignoti o lontanissimi i confini! Insomma, ormai per " critica letteraria " s'intende, in Italia, nè più nè meno, che " la somma o il complesso dei lavori che hanno per oggetto l'opera letteraria ".

Per cominciare a fare un po' di luce nelle molteplici quistioni che sono sorte e sorgono in questo campo, occorre perciò, anzitutto, alla prima frase, ambiziosa e

---

Napoli, Morano, 1879, p. 261). Del titolo *Saggi critici*, che ha avuto poi tanta fortuna, riconosce la paternità (ivi, pp. 230-1).

[1] *Antologia della nostra critica letteraria moderna*, è intitolato il libro, del resto assai pregevole e utile, del Morandi, ch'è diviso in tre parti: la prima contenente scritti sulla critica in generale (teoria della critica), la seconda sui generi letterari (estetica), la terza sui principali scrittori italiani.

oscura, sostituire la seconda, ch'è una perifrasi modesta e chiara. Che la prima frase sia oscura, risulta dal fatto già accennato dell'estensione successiva e accidentale che è venuta acquistando, cosicchè è perpetuo l'equivoco tra l'antico e il nuovo significato. Che sia anche ambiziosa, lo mostrerà brevemente ciò che ora sono per dire.

La frase " critica letteraria ", intesa nel senso largo che ha assunto, mantiene un'illusione pericolosa: che cioè con essa si venga a designare un'operazione unica e determinata con un còmpito o fine proprio.

La perifrasi da noi data scioglie questa illusione, perchè ci dice che non già il *còmpito,* ma semplicemente l'*oggetto* è unico e determinato. Gli studii intorno alle opere letterarie, presi nel loro complesso, si travagliano tutti intorno alle opere letterarie; ma ciascuno di essi *in vario modo.* Nel parlare del " complesso di essi " l'oggetto è indicato, ma il modo di operare di ciascuno non è indicato.

Se, in altri termini, noi ci facciamo ad analizzare tutto ciò ch'è contenuto in questo complesso di lavori, noi troveremo, per esempio, che, intorno all'oggetto x, sono possibili le operazioni a, b, c, d, e, f, ecc., che rispondono a tante domande diverse, e perciò hanno ciascuna il còmpito loro o il loro problema. Queste operazioni si possono forse classificare e aggruppare, ma è impossibile trovare tra di esse un'unità, perchè non l'hanno. O meglio, l'hanno: ma puramente esteriore: nell'oggetto x.

Ma l'unità — si dice — consiste nel fine comune, ch'è l'illustrazione dell'opera letteraria. Se non che, basta riflettere un momento per accorgersi che la parola " illustrazione „ è semplicemente una metafora, che ripete in altra forma linguistica il contenuto della frase: " lavori intorno all'opera letteraria „.

Qualcun'altro mette da banda la parola " illustrazione „, e cava fuori l'altra di " sintesi „, affermando che il còmpito o il fine della critica letteraria consiste nella " sintesi „ di tutte quelle operazioni particolari. Ma, in verità, io non sono giunto mai a capire che cosa significhi in questo caso la parola " sintesi „. È certo assai comodo e opportuno — e io non saprei dal canto mio abbastanza consigliarlo — di riunire, in uno stesso volume o in una stessa serie di volumi, il testo critico di un'opera letteraria, la biografia dell'autore, la storia della genesi e della fortuna dell'opera, il comento all'opera, il giudizio estetico intorno ad essa, e magari qualche dissertazione intorno alla materia dell'opera, e un glossario delle parole difficili o non segnate nei vocabolarii generali. Ma non bisogna farsi l'illusione che questi lavori, messi l'uno accanto all'altro, per questo solo fatto diano luogo a una combinazione chimica particolare che si chiama " sintesi „, e di cui non si sa poi quale sarebbe il risultato nuovo. La sintesi, la combinazione chimica la fa, in quel caso, lo stampatore!

Ma il dire che il fine della critica letteraria è l'illustrazione dell'opera letteraria o la sintesi di tutti i varii lavori dei quali questa può essere oggetto, se è vuoto

e anche inesatto teoricamente, non reca in pratica danno nessuno, anzi è cagione piuttosto di qualche giovamento, ricordando agli studiosi il loro obbligo di non trascurare nessuna delle varie elaborazioni e considerazioni, di cui l'opera letteraria può essere oggetto.

Non accade così di un altro errore teorico, nascente dalla stessa falsa credenza che la critica letteraria sia un'operazione che abbia un fine determinato, un unico problema da risolvere. Parecchi, dovrei dir molti, mossi consciamente o inconsciamente da questa credenza, per stabilire il fine unico che non esiste, prendono una delle operazioni particolari, che si possono compiere intorno alle opere letterarie, e la mettono a capo delle altre e ne fanno il fine supremo cui quelle debbono mirare. Così qualcuno crede che il fine ultimo di ogni lavoro intorno all'opera letteraria sia la valutazione dell'opera o il giudizio estetico; e in tanto ammettono gli altri lavori in quanto concorrono, secondo essi, a produrre questa valutazione: la storia dell'opera, la biografia dell'autore, il comento, sono inutili ed esuberanti in tutto ciò che non serve a determinare il valore estetico dell'opera. Così altri mette a capo di tutti i lavori la considerazione storica, e subordina ad essa l'interpretazione estetica o lo studio teorico della letteratura. Così altri ancora assume come scopo supremo la spiegazione della personalità degli autori, e accetta gli studii storici e la valutazione estetica solo in quanto chiariscono la psicologia degli autori. Altri finalmente credono che lo scopo vero della critica sia l'intelligenza piena dell'opera letteraria

e concepiscono tutti i lavori letterarii come parti o mezzi di un gran comento inteso a farci gustare meglio l'opera.

In questi accenni generici delle varie tendenze, ognuno avrà riconosciuto facilmente ciò che in Italia si suol chiamare " scuola estetica, scuola storica, scuola psicologica „ ecc., della critica letteraria. Gli adepti di queste varie scuole o pretese scuole battagliano tra loro continuamente; ma la loro lunga lite non si comporrà mai, perchè sono tutti travagliati da un errore comune. Non mancano i conciliatori; ma, se mi fosse permesso fare allusioni politiche, direi che i conciliatori in questo campo sono simili a quei conciliatori di chiesa e stato, che non hanno un chiaro concetto nè della chiesa nè dello stato; possono giungere a un *modus vivendi,* ma il contrasto intimo perdura sempre e si afferma di tanto in tanto.

Tale credenza erronea non è, come la prima, senza danno pratico. Dare ai varii studii sull'opera letteraria un unico fine, ch'è uno degli studii particolari, significa intimamente sconoscere e negare tutti gli altri studii. Il sottomettere la storia dell'opera alla valutazione estetica è negare l'indipendenza e l'importanza intrinseca della storia; il sottomettere la valutazione estetica alla considerazione storica significa far della prima un accessorio inutile della seconda. Il sottomettere la biografia dell'autore alla spiegazione storica dell'opera significa annullare l'importanza della biografia; la quale se, per un certo rispetto, serve alla spiegazione dell'opera, in sè stessa non vuol essere altro che la storia dello svolgersi di una data personalità.

E di qui nascono i molti giudizii, assai strani ed ingiusti, che si sogliono dare sul tale o tal altro studioso, misurando la sua produzione col criterio della *finalità* estetica, o storica, o psicologica, ecc. degli studii letterarii. Poco male se questi giudizii ferissero solo interessi individuali: ma feriscono l'interesse stesso degli studii, mantenendo in essi la confusione e l'incertezza. Contro un male così largo e ormai inveterato non si predicherà mai abbastanza: che la critica letteraria, ossia il complesso dei lavori intorno alle opere letterarie, non ha un *fine unico,* ma solamente un *oggetto unico;* e si risolve in una serie di lavori *particolari* con fini *particolari,* indipendenti l'uno dall'altro, e *senza nessun'altra connessione* fuori dell'*oggetto* sul quale tutti quanti operano. Se si vuol dire che, nell'insieme, concorrono tutti a compiere l'*illustrazione* dell'opera, si dica pure; ma con ciò non si crea un fine unico, che non esiste.

E, giacchè in questo punto della discussione, che sembra a prima vista di poca importanza, è il germe di tutto quello che verremo esponendo, voglio ancora chiarire la mia affermazione con un esempio che toglierò da un campo estraneo a quello delle lettere. Supponete che voi abbiate dinnanzi, nella vita, o nella storia, o nella fantasia (che vale lo stesso) questo caso particolare: la personalità di un ambizioso. Questo ambizioso, visto come si presenta nella sua individualità concreta, darà luogo a una riproduzione artistica: Shakespeare ne farà forse Macbeth. Esaminato dal psicologo, darà luogo a una classificazione scientifica del caso particolare di am-

bizione ch'egli presenta. Esaminato dal moralista, darà luogo a un giudizio sulla maggiore o minore condannabilità della sua passione. Esaminato dallo storico o meglio dal biografo, darà luogo alla narrazione del modo in cui quel carattere individuale s'è venuto formando. Esaminato dal filosofo, gli suggerirà delle riflessioni generali sull'ambizione e un tentativo di definire in che essa propriamente consista. E così via. Ma tutte queste operazioni — e se ne potrebbero escogitare molte altre — non hanno altra unità se non quell'individuo ambizioso, che serve ad esse di materia o di oggetto o di appicco, che si voglia dire. L'una operazione è distinta e indipendente dall'altra. Dite pure che il fine di esse è l'illustrazione di quell'individuo ambizioso; e direte cosa non falsa, ma perfettamente vuota, perchè ripeterete ciò ch'è stato già detto quando si è affermato che tutte insieme hanno per oggetto quell'individuo ambizioso.

Mi aspetto un'obiezione: queste varie operazioni — si dirà — non sono l'una indipendente dall'altra perchè l'una serve all'altra. Veramente, non sempre; ma ammettiamo pure, per ipotesi, che tutte si aiutino scambievolmente. Ma in che senso si aiutano? In questo soltanto: che i *risultati* di una di queste operazioni possono servir *allo studioso* di materia o di elemento per l'altra operazione. Per esempio, la conoscenza della biografia dell'autore può servire a fissare la lezione esatta di un passo dubbio del testo di un'opera; ma la biografia è una cosa e l'edizione del testo è un'altra. Ovvero, la storia della genesi di un'opera ci può aiutare

a veder chiaro nei pregi e difetti di essa: ma quest'aiuto, che ne riceve lo studioso, non muta la natura delle due diverse operazioni ch'egli compie quando narra la genesi di un'opera, e quando ne fa la valutazione. Così un medico si servirà, per esempio, dei risultati della scienza fisiologica per trarne aiuto alle sue cure: ma la medicina è una cosa e la fisiologia è un'altra.

Lo spirito umano non è diviso a cassettini: tutta la nostra esperienza ci aiuta in qualunque lavoro compiamo[1]. E permettete ch'io dica una buffoneria, ch'è viceversa una cosa seria. Io credo, per esempio, che l'essere stato innamorato aiuti moltissimo a comprendere il canzoniere di messer Francesco Petrarca. Ma non perciò stabilirei una connessione o riconoscerei l'unità del fare all'amore, e dell'intendere il canzoniere petrarchesco![2].

---

[1] Niente di più comico dei cataloghi di *desiderata* che si facevano una volta colla pretensione di stabilire le condizioni necessarie per un dato lavoro. E si diceva che il poeta deve sapere la storia, la mitologia, la filosofia, le scienze naturali, la magia, ecc. ecc. Ora, è impossibile determinare tutto ciò che può eventualmente aiutar lo spirito umano in una delle sue operazioni. Quando noi parliamo dei *requisiti necessarii* (necessarii, per esempio, allo storico), diciamo sempre qualche cosa di approssimativo *in più* e *in meno*. La limitazione e determinazione è mossa semplicemente da bisogni pratici e in ispecie dal bisogno di premunirci contro la superficiale universalità del sapere, ch'è di natura sua sterile.

[2] Questa distinzione, così chiara, e ch'io ho voluto met-

Lasciamo dunque stare le unità e finalità fantastiche; e sforziamoci di enumerare e di definire esattamente i varii lavori che hanno per oggetto l'opera letteraria. Una simile enumerazione e definizione io non l'ho incontrate ancora in nessuna parte, almeno in modo che mi abbiano soddisfatto [1]. Ed essendomi stato neces-

---

tere nella sua forma estrema, è ordinariamente trascurata o disconosciuta. A me, per esempio, è stato impossibile, a proposito di un mio lavoro sulla natura artistica della storia, di far entrare nella testa di molti questa verità: che se *lo storico* ai tempi nostri si serve continuamente dei risultati delle scienze, non per questo *la storia* cessa di essere *storia* e diventa scienza! — Pur dice bene il BERNHEIM, nel suo *Lehrbuch der historischen Methode* (2.ª ediz., 1894, p. 73): " Es ist ein ganz wesentlicher Unterschied ob eine Wissenschaft andere Disciplinen als unerlässliche Hülfswissenschaften gebraucht, oder ob sie dieselben als dazu gehörige Unterabtheilungen umfasst. Im ersteren Falle hat man dieselben nur soweit zu behandeln oder gar nur sich receptiv deren Resultate anzueignen, als es dem Zwecke jener Wissenschaft dient: in letzeren Falle hat man dieselben je nach ihren eigenen Zwecken selbständig zu behandeln. Der ganze Ausgangspunkt ist darnach ein völlig anderer „.

[1] Molte osservazioni assai pregevoli si trovano sparse negli scritti del DE SANCTIS, del CARDUCCI, del D'OVIDIO, e di qualche altro dei nostri migliori studiosi di letteratura, che hanno scritto o di proposito, o, più spesso, per incidente, intorno alla teoria dei loro studii. Ma non conosco nessun lavoro complessivo nel quale le questioni sieno poste e trat-

sario di farle per mio uso particolare, per orientarmi cioè nel campo degli studii nel quale soglio lavorare, non credo ora inopportuno di esporle succintamente. Anche di recente lo Zumbini ha pubblicato, in fronte alla terza edizione del suo libro sul Monti, un *Discorso sulla nostra presente critica letteraria,* nel quale la confusione, da me lamentata, riceve nuova e solenne sanzione, e molti gli han fatto plauso [1]. Lo Zumbini predica appunto

---

tate come io tento di fare in queste pagine. Mi limito a citare, per iscrupolo, B. MAZZARELLA, *Della critica*, libri tre (2.ª ediz., Roma, 1878-9): di cui il primo volume tratta la *Storia della critica* e il secondo *Della critica come scienza e come arte;* ed è un vero e proprio guazzabuglio.

[1] *Sulle poesie di Vincenzo Monti,* studi, 3.ª ediz., Firenze, Lemonnier, 1894; da p. XI a p. XXXV. “ .... una critica veramente compiuta adopra ai suoi fini tutte le varie indagini e interpretazioni di cui si è toccato „ (p. XXX). “ La critica vera aborre da ogni intolleranza: accoglie nel suo giro così le molteplici ricerche storiche e filologiche di ogni sorta, come l'analisi psicologica, e insomma tutte quelle indagini e interpretazioni che sieno adatte a farci penetrare nella mente e nell'arte di uno scrittore...... „ (p. XXXI). E dal vago finisce col cadere addirittura nelle affermazioni senza senso, per quanto gonfie, come: “ E così dunque un vero critico intende appieno quel ricambio di ufficii e di aiuti, quel reciproco illuminarsi del reale e dell'ideale, della natura e dell'arte, e infine quella parentela che congiunge e quell'unità in cui si risolve ogni moto del mondo e del cuore umano „ (!?).

una critica perfetta, nella quale tutti i lavori particolari entrino come ingredienti necessarii, e fin qui, poco male; ma egli stesso accenna a cadere nell'altro errore più dannoso, da me indicato, perchè, forse inconsciamente, dà la prevalenza a una maniera di considerazione storico-estetica dell'opera letteraria, che formerebbe la vera finalità della critica; e così viene a sconoscere o diminuire l'importanza e l'indipendenza di alcuni gruppi di quistioni e lavori che hanno poco o nulla che fare colla considerazione storico-estetica [1].

---

[1] Si noti, per esempio, come parli a p. XXI con qualche disdegno delle indagini biografiche, delle notizie dei codici e delle varianti, delle curiosità di ogni sorta che riguardino le persone e l'opera di un autore, " e finanche i suoi ascendenti e discendenti ".

CAPITOLO SECONDO

Definizione e classificazione dei varii lavori.

Tra i molteplici lavori, che hanno per oggetto le opere letterarie, occorre distinguere, anzitutto, in un gruppo speciale quelli di essi che riguardano non *le singole opere letterarie,* ma la *letteratura in generale.* È questo il gruppo dei lavori, propriamente *scientifici;* e, come tutti i lavori scientifici, non si occupano dell'individuo, ma del genere: non delle cose, ma dei loro concetti.

È chiaro che altro è stabilire in generale che cosa sia la lirica, l'epica, il dramma, la poesia, l'arte, il bello; altro è fermarsi ad un'opera bella, opera d'arte, opera di poesia, ad una lirica, ad un poema, a un dramma. Altro è determinare i caratteri e i limiti della rappresentazione poetica: altro è considerare la particolare fisonomia dell'*Orlando furioso.* Altro è determinare astrattamente sotto quali condizioni una letteratura si svolga; ed altro è far la storia della letteratura italiana nel secolo decimosesto.

Degli studii scientifici ossia generali intorno alla letteratura, il più noto, quello ch'è giunto a maggiore maturità, è la teoria della letteratura e dell'arte e del bello,

che, da oltre un secolo, dal Baumgarten in poi, porta in fronte il nome di *Estetica*. Ma si avrebbe torto nel credere che, nell'Estetica, si esaurisca ogni sorta di considerazione scientifica dei fatti letterarii. La psicologia dell'artista, la psicologia del gusto, lo svolgimento storico dell'arte, a voler essere esatti, non rientrano propriamente nell'Estetica. Tuttavia, prendendo, per designare questo gruppo, il nome dal più importante rappresentante di esso, lo chiameremo il gruppo degli *studii estetici* intorno all'opera letteraria.

Ed è un errore, in verità assai grave, il confondere questo gruppo di studii estetici, scientifici, generali, con gli altri che riguardano le singole opere letterarie nella loro apparizione concreta. Nessun'estetica ha l'obbligo di dirci che cosa sia l'arte di Dante o di Shakespeare; perchè solo cómpito dell'estetica è determinare le categorie generali, nelle quali l'una e l'altra arte rientrano, trascurando l'individualità, ossia il proprio e caratteristico, di ciascuna [1].

---

[1] Non voglio dir con questo che un libro di estetica non possa contenere notizie e giudizi di particolari opere d'arte; ma li contiene come un *fuor d'opera*, o per semplice esemplificazione. Anche il Tari (*Estetica ideale*, Napoli, 1863, p. 24) scriveva: " E reclamiamo dall'Estetica che smetta alfine dai suoi abiti critici, dal volere determinare i pregi dei singoli prodotti di arte, che vogliono essere gustati e non sillogizzati ,,. Più ovvia, e più generalmente ammessa, è la distinzione dell'estetica dall'arte, così espressa dal Tari: " L'arte

E, se noi vogliamo che la terminologia scientifica sia qualche cosa di diverso dall'arbitrario uso linguistico e risponda a differenze reali, dobbiamo cercare un altro nome pel complesso dei lavori, che hanno per oggetto le opere letterarie *concrete*.

Questo nome non c'è ancora, ma se ne sente vivissimo il bisogno. È questo bisogno che ha fatto estendere in Germania il senso della parola *filologia*, che nella larga e razionale definizione del Böck, spesso e così a torto combattuta, abbraccia gli studii intorno ad ogni specie di prodotti dello spirito umano considerati nella loro concretezza: lingue e letterature, arti e politica, intuizioni religiose e costumanze sociali, ecc. ecc. [1]. La *filologia*, in questo senso, è tutto quello *scibile*, che non è propriamente *scienza* [2].

---

vive vita propria ed estatica accanto a Giove ..... Nessun filosofo al mondo seppe educare un artista vero; e guai all'alunno delle Muse che scambiasse le impervie falde del Parnaso con gli ambulatorii comodissimi dell'Accademia „.

[1] Al concetto largo della *filologia* si giunse, com'è noto, col riconoscere la natura simile dei molteplici studi, che hanno per oggetto l'antichità classica. Per le critiche al Böck cfr. Gröber, *Grundriss*, I, 142 sgg., e specialmente Bernheim, *Lehrbuch*, p. 70 sgg.

[2] Questo stesso bisogno ha mosso me altra volta a sostenere la natura artistica di taluno dei lavori che vagano ora *sine lege* e che il Böck includeva nella filologia. Perchè, aggruppati i varii lavori sugli oggetti concreti sotto il nome

Ma io non voglio impigliarmi nelle molte dispute a cui il concetto di filologia, così inteso, ha dato luogo. Restringendomi per ora solo alle opere letterarie, m'importa distinguere recisamente tra la scienza, che le considera nella loro generalità, e le discipline, che se ne occupano nella loro concretezza e individualità. A queste ultime soltanto darò il nome di *studii letterarii,* o anche, per seguire l'uso, di *critica letteraria.* Dunque, siamo intesi: *studii letterarii* o *critica letteraria* sono gli *studii intorno alle opere letterarie concrete.*

Ma, procedendo innanzi nelle nostre distinzioni e classificazioni, anche negli studii, che hanno per oggetto le opere letterarie concrete, bisogna distinguere tendenze diverse.

---

di *filologia,* resterebbe sempre da domandarsi quale sia la natura del sapere filologico, e in che si distingua dal sapere scientifico; e se esista una distinzione vera tra l'elaborazione filologica, per esempio, della storia e quella, cosiddetta artistica, del romanzo e del poema. A me sembra questo un campo fecondissimo e ancora inesplorato, che può menarci a concepire in modo affatto nuovo parecchie attività dello spirito umano, e può specialmente condurci a sciogliere il problema del bello e dell'arte, ch'è restato finora oscurissimo appunto per la falsa concezione che *bello* ed *arte* sia soltanto ciò che la tradizione e l'uso linguistico hanno chiamato *cose belle* ed *opere d'arte.* In questa veduta, che mi si è a poco a poco maturata nella mente, io mi vado sempre più confermando; e, quando ne avrò l'agio e avrò compiuto alcuni altri studi preparatorii, penso di occuparmene di proposito.

Un primo gruppo di questi si riferisce bensì all'opera letteraria concreta, ma solo indirettamente ed esternamente, o che siano volti a stabilire l'esistenza di essa, o a facilitarne la conoscenza, o a compiere qualche altro ufficio di questo genere. Tali sono il lavoro dell'editore che ricostituisce il testo vero dell'opera, svisato dalle vicende dei tempi; il lavoro del comentatore che allontana le difficoltà che il lettore, o meglio un certo dato pubblico di lettori, potrebbe incontrare nel leggere l'opera, ecc. ecc. Tutto ciò prepara lo spirito ad entrare in relazione diretta ed intima coll'opera letteraria; ma non è questa relazione. Sono lavori da rassomigliarsi a quelli del restauratore dei dipinti e del formatore del catalogo di una pinacoteca [1]. E con ciò io non ho il pensiero di diminuire l'importanza, l'utilità e neanche la dignità di tali lavori. È cosa abbastanza triviale il credere che per essi occorrano piccole e comuni qualità d'ingegno [2]. Talvolta, l'edizione di un testo rappresenta

[1] I nostri umanisti, che ricercavano le perdute opere letterarie dell'antichità classica, si occupavano anch'essi intorno alle *opere letterarie concrete;* ma evidentemente era questa una relazione molto indiretta ed esterna.

[2] Disse bene il D'Ovidio: " Credano pure che a trascrivere o collazionare un codice, a preparare un'edizione critica di un testo, a stabilire in modo più o meno sicuro o congetturale l'epoca a cui un testo risalga, il ritrovar le fonti ignote a cui abbia dovuto attingere uno scrittore, sono esercizi che esigono pure una finezza non disprezzabile di mente ,, *(Saggi critici,* Napoli, D. Morano, 1878, pref., p. xv).

una spesa di forza intellettuale — dico intellettuale e non muscolare! — molto superiore a quella che han costato parecchi lavori d'indole propriamente scientifica. Ma, per giungere ai lavori proprii che si compiono intorno all'opera letteraria concreta, bisogna andare oltre il primo gruppo da noi designato[1], varcare il vestibolo, ed entrare nella cella del nume.

Ed entriamo in questa cella. Il primo momento della relazione dello spirito con una data opera letteraria è puramente ricettivo, e consiste nella *contemplazione*, o come anche si dice (secondo me, non felicemente[2]), nel godimento estetico dell'opera. Per lavorare intorno a un'opera, bisogna cominciare dal contemplarla, o, trattandosi di opera letteraria, dal *leggerla*. Non si creda che il contemplar bene e il legger bene, il saper vedere e il saper capire, siano cose da nulla. È questo anzi un momento importantissimo, e tale che forma la base di ogni ulteriore operazione[3]. E i contemplatori felici, i

[1] Intorno ai lavori preparatorii si può veder la trattazione di A. Tobler, *Methodik der philologischen Forschung*, nel *Grundriss* del Gröber, I, 251 sgg.

[2] Perchè io credo che si sia data un'importanza esagerata al momento del piacere nella contemplazione di un'opera bella. Anche la visione di una verità ci dà piacere; ma nessuno ha pensato di fondare una scienza della logica sul fatto del *piacere intellettuale!*

[3] A ragione, il De Sanctis dava somma importanza nel lavoro critico all'*impressione:* il che è stato talora frainteso,

lettori non superficiali e distratti, gli animi esteticamente disposti, sono più rari che non si creda.

Ma, passato il momento ricettivo della lettura, lo spirito diventa attivo; e la prima domanda che si propone è questa: *Che cosa ho io letto?* Tutti noi che, dopo aver letto un'opera letteraria, usiamo ripiegarci su noi stessi, e raccogliere le nostre impressioni, e ripensarle, tutti noi facciamo, più o meno consciamente, più o meno compiutamente, un'operazione ch'è la risposta a quella domanda. Tale operazione il critico la compie di proposito e quasi per professione. Essa si chiama comunemente l'*esposizione* dell'opera letteraria; e io la chiamerei più volentieri la *descrizione* o la *riproduzione* o la *rappresentazione* dell'opera letteraria. Ma vada pure la parola *esposizione*, ch'è già nell'uso [1].

La natura di questa operazione non è stata ancora generalmente bene intesa [2]. Molti credono che esporre

---

quasi che egli volesse giustificare e consigliare il cosiddetto *impressionismo*, ch'è tutt'altra cosa.

[1] Si potrebbe anche rimettere a nuovo la frase di QUINTILIANO: *poetarum enarratio (Inst. orat.*, ed. Halm, Leipzig, Teubner, 1868, I, 42, cfr. II, 5, 1, ecc.), che Quintiliano usava per la spiegazione o comento dei poeti.

[2] Così lo ZANELLA, criticando il De Sanctis: " Il De Sanctis non sembra accorgersi che il suo critico in questo modo si riduce ad un lettore che intenda pienamente e gusti un lavoro poetico ,, (vedi *Della critica letteraria* in *Paralleli letterarii,* Verona, Münster, 1885, p. 281).

un'opera letteraria sia ripetere in poche parole il contenuto di essa, farne il sommario, magari inframezzato da una scelta o florilegio dei brani più belli, quasi a saggio del resto. Ma si tratta di ben altro; e di che cosa si tratti, Francesco de Sanctis l'ha detto più volte, con profonda conoscenza, se non sempre con esatta espressione. " Il critico — egli scrive nel saggio intorno alla storia letteraria del Cantù — è dirimpetto all'artista quello che l'artista è dirimpetto alla natura. Come l'artista vi riproduce la natura, ma con altri mezzi ed altro scopo, così il critico riproduce l'arte, ma coi suoi processi e co' proprii fini, e, quello che più importa, con quella piena coscienza di essa, che manca spesso all'artista „ [1]. E, nel saggio intorno al corso di letteratura del Lamartine: " Il libro del poeta è l'universo; il libro del critico è la poesia; è un lavoro sopra un altro lavoro „ [2].

---

[1] *Saggi critici*, 4ª ediz., Napoli, Morano, 1881, p. 318.

[2] *Saggi critici*, p. 356. Cfr. pp. 171-2, nel saggio su Janin, pag. 379, in quello sull'argomento della *Divina Commedia*, p. 432, in quello su Pier delle Vigne, e altrove. Men bene nel saggio sulla *Fedra*, pubblicato nella *Rivista contemporanea* (e estratto nel Ferrieri, *Francesco de Sanctis*, Milano, Hoepli, 1888, p. 128): " La critica è l'arte che si trasforma e si fa creazione riflessa: è il genio che si fa gusto, è il poeta che si mira in uno specchio, e si giudica critico di sè stesso „. E addirittura male nei *Nuovi saggi* (p. 261): " La critica è dirimpetto all'opera d'arte quello che la filosofia è dirim-

Ed infatti l'esposizione di un'opera d'arte è *per sè stessa un'opera d'arte* che ha per materia *un'altra opera d'arte.* Un'opera d'arte coglie e riproduce i tratti essenziali di un dato oggetto ossia di un dato fatto naturale. L'esposizione dell'opera d'arte coglie e riproduce i tratti essenziali di un oggetto e di un fatto ch'è l'opera d'arte. Un'esposizione che fosse un ragguaglio materiale dell'opera d'arte, sarebbe nient'altro che una descrizione inesatta, languida e spropositata.

Quando si dice che il De Sanctis, nei suoi studii famosi sui principali episodii danteschi, faceva una *creazione sopra un'altra creazione,* non si dice niente di particolare al De Sanctis [1]. Ognuno di noi fa di simili crea-

---

petto all'opera della natura. Si può anzi dire che tante sono le forme della critica, quanto quelle che nel processo dei secoli ha preso la filosofia..... ,,. Se la critica è come l'arte, non può essere come la filosofia, perchè arte e filosofia sono cose essenzialmente diverse. Eppure, chi meglio di lui ha altra volta espresso la differenza tra arte e filosofia? " Io sostenni — dice nelle sue *Memorie*, parlando delle lezioni della sua prima scuola — che il concetto non esiste in arte, non nella natura e non nella storia. Il poeta opera inconsciamente, e non vede il concetto, ma la forma, nella quale è involto e quasi perduto. Se il filosofo, per via di astrazioni, può cavarlo di là e contemplarlo nella sua purezza, *questo processo è proprio il contrario* di quello che fanno l'arte, la natura e la storia ,, (*La giovinezza di Francesco de Sanctis,* Napoli, A. Morano, 1889, p. 279).

[1] Così vanno ripetendo molti: — era un lavoro tutto pro-

zioni, ogni volta che si sforza di riprodurre l'impressione ricevuta da un'opera da lui letta. Il Monsieur Jourdan del Molière componeva della prosa senza saperlo, e aveva ragione quando notava il fatto; ma la differenza tra lui e un prosatore consiste in questo: che prosatore è chi compone prosa eccellente ed egli la componeva pessima. Così la differenza tra tutti noi e il De Sanctis è che le nostre esposizioni delle opere d'arte hanno un valore più o meno scarso, laddove quelle del De Sanctis sono addirittura meravigliose. E, nella piena coscienza della sua rara facoltà, egli soggiungeva con ragione: " Questa maniera di critica è da pochi " [1]. Un senso poco diverso doveva avere, secondo me, il detto, frequentemente citato, dal Sainte-Beuve, che soleva limitare l'ufficio della critica a *insegnare a leggere:* ossia, dico io, a far vedere quel che propriamente è, nei suoi caratteri essenziali, un'opera letteraria.

Alcuni credono che l'esposizione di un'opera si faccia a servigio di coloro che non conoscono direttamente l'opera, come una specie di surrogato approssimativo. Tale può essere qualche volta il fine accessorio, ma non è il principale di quella operazione. Essa, in sè stessa, risponde al bisogno che ha lo spirito di ripro-

---

prio e individuale del De Sanctis: nessun altro vi deve metter mano; ecc. ecc. Il che, in fondo, significa sconoscere il valore reale dell'opera del De Sanctis, e farne quasi una bizzarria, che si ammira come bizzarria, ma non si ripete.

[1] *Saggi critici*, p. 357.

dursi nei tratti essenziali o ideali l'opera, che gli è apparsa dinnanzi nel primo e turbinoso momento della percezione. “Che cosa sei tu?„ È lo stesso bisogno che ci spinge a quella riproduzione idealizzata della natura, ch'è l'arte. Tanto è vero che le esposizioni delle opere letterarie si leggono con non minore, anzi forse con maggiore interesse, da coloro, che conoscono le opere di cui si tratta. Guardate la Cappella Sistina e gusterete ben altrimenti le belle pagine descrittive, che ha scritto intorno ad essa, per esempio, il Taine[1].

Assolutamente distinto da questo lavoro di esposizione o descrizione o riproduzione o rappresentazione, è l'altro lavoro che si può chiamare l'*apprezzamento* o la *valutazione* o il *giudizio estetico* dell'opera letteraria.

Qualcuno dirà che, fatta l'esposizione alla maniera sopraindicata, il giudizio estetico è implicito e assorbito in essa; e il De Sanctis par che inclinasse a questa veduta, quando poneva, come sommo e quasi esclusivo fine della critica, l'esposizione dell'opera letteraria. Ed è vero che, fissata chiaramente la fisonomia d'un'opera, il giudizio del valore riesce molto più agevole, e, quando ci sia un'intesa sui principii del gusto, fatta l'esposizione, è dato il giudizio, che si può sottintendere. Ma il sottintenderlo non significa che il giudizio non esista come cosa da sè e pienamente indipendente. Basta por mente a questo, che, coll'esposizione dell'opera, noi ri-

[1] Nel *Voyage en Italie* 4.ª ediz., Paris, 1880, vol. I, 221-8.

spondiamo alla domanda: *Che cosa è?*; col giudizio rispondiamo a quest'altra: *Che cosa vale?* Due domande assolutamente distinte.

E son tanto distinte che si può dare finanche il caso di un pensatore che ammetta la possibilità di rispondere alla prima domanda e neghi la possibilità di rispondere alla seconda. Ma che dico si può dare il caso? Io citavo or ora il Taine: ebbene, il Taine si trova appunto in questo caso. Nella sua *Philosophie de l'art* egli sostiene che cómpito degli studii intorno all'arte non può essere la valutazione dell'opera d'arte; perchè questa valutazione è puramente soggettiva e relativa. " La méthode moderne . . . . . consiste à considérer les oeuvres humaines et en particulier les oeuvres d'art comme des faits et des produits, dont il faut marquer les caractères et chercher les causes (ossia farne l'*esposizione* e la *storia*): rien de plus . . . . . Elle laisse à chacun la liberté de suivre ses prédilections particulières, de préferer ce qui est conforme à son tempérament, et d'étudier avec un soin plus attentif ce qui correspond le mieux à son propre esprit . . . . . . Elle fait comme la botanique . . . . . . „ [1]. Ed il Taine è stato, in fatti, principalmente, uno storico e un descrittore delle opere d'arte [2].

---

[1] H. Taine, *Philosophie de l'art*, 4.ª ediz., vol. I, pp. 14-5.

[2] Come queste sue teorie poi si accordino non solo coi molti giudizii estetici sparsi nelle sue opere, ma anche con l'ultima parte della sua *Philosophie de l'art*, intitolata *De*

Lasciando per ora da parte le parecchie quistioni, cui dà luogo la valutazione estetica — ce ne occuperemo più innanzi —, possiamo stabilire dunque che una seconda operazione, che concerne direttamente l'opera letteraria concreta e ch'è affatto distinta dall'esposizione di essa, è la *critica estetica*. Solo a questa operazione si può dare, con pieno diritto, il nome di *critica* ossia di *giudizio* [1].

Esposto e valutata l'opera letteraria, un'altra curiosità si fa viva. " Qual'è stata la genesi di quest'opera? A quali vicende è andata soggetta? „ Queste domande riportano lo spirito dalla considerazione dell'opera in sè stessa a quella dei fatti che la concernono: o in quanto l'abbiano prodotta o sieno stati da essa prodotti: alle sue *cause* cioè e ai suoi *effetti*. Rispondere ad esse è *far la storia* dell'opera letteraria [2].

---

l'idéal dans l'art, diretta a cercare un criterio per distinguere il valore delle opere d'arte, non saprei dire. O meglio, si dovrebbe dire che il Taine non ha inteso tutta la portata delle sue affermazioni, e non ne ha dedotto logicamente tutte le conseguenze che contengono.

[1] *Giudizio pratico* o *di valore*, com'è chiamato da taluni filosofi.

[2] Che la *storia* dell'opera letteraria si chiami da noi *critica storica* è cosa che ingenera non poca confusione, come ho già detto di sopra. La *critica storica* è un'operazione particolare che serve alla formazione della storia; e sulla teoria di essa, cfr. Bernheim, *Lehrbuch*, c. IV, p. 236 sgg. — Si po-

Ora in queste tre operazioni: *esposizione* — *valutazione* — *storia* — si assomma e si esaurisce ogni specie di lavoro diretto che si può compiere intorno alle opere letterarie concrete. Io, almeno, non sono buono ad escogitarne altre.

— Ma come — si dirà — non ci sono altri lavori che concernono le opere letterarie cóncrete, come tu le chiami? Tu ne hai dimenticato un'infinità! Ecco qui: c'è la critica delle fonti, c'è la critica delle comparazioni, c'è lo studio filologico, c'è la ricerca bibliografica, c'è lo studio scientifico o filosofico dell'argomento dell'opera, c'è la biografia dell'autore .... O che queste altre operazioni non esistono, o non hanno valore, o non concernono l'opera letteraria? —

Senza dubbio, queste operazioni esistono, e sono importantissime, e concernono l'opera letteraria. Ma *alcune di esse* rappresentano semplicemente dei *momenti* o delle *parti* delle tre operazioni fondamentali da me indicate; le *altre* si riattaccano solo lontanamente e indirettamente all'opera letteraria.

---

trebbe anche notare che l'*esposizione* e la *storia* sono intrinsecamente lavori della stessa natura, ossia entrambi d'indole puramente artistica, e solo si occupano di oggetti diversi: la prima dell'opera come esiste, e la seconda della formazione e delle vicende di essa. Ma ciò mi ricondurrebbe alla tesi da me sostenuta altra volta della natura artistica della storia; e non ho voglia nè di ripetere il già detto nè di complicare con altre questioni quel che vado dicendo ora.

E ciò riuscirà chiaro se ci diamo la pena di guardare in faccia, una per una, le operazioni che abbiamo citato.

La ricerca delle fonti. Di questa maniera di lavori si suol fare, da molti, una scoverta tutta moderna: il che non è esatto in senso assoluto, perchè ricerca delle fonti se n'è fatta sempre, in tutti i tempi. È vero però che, colla larga e contemporanea esplorazione dei varii campi degli studii letterarii, in questo secolo, la ricerca delle fonti ha acquistato un'importanza e un'estensione prima non sospettata: cosicchè è stato necessario adibire ad essa un intero esercito di lavoratori, e si vanno pubblicando non solo ampie opere, ma finanche riviste speciali di tal materia[1]. Se non che, che cosa è mai l'indicazione delle fonti se non una *parte della storia della formazione o della genesi dell'opera letteraria?*[2].

E qui debbo dire che se la ricerca delle fonti è stata altamente magnificata da molti in questi ultimi tempi

---

[1] Ricordo per esempio la *Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte,* ch'è diretta da M. Koch.

[2] Il De Gregorio, *Per la storia comparata delle letterature neolatine,* Considerazioni introduttive ed accenni a qualche tema speciale, Palermo, 1893, p. 19 sgg., parla della " tendenza che hanno gli studii moderni ad uscir dal proprio dominio ". Ma qual'è questo *proprio* dominio? Non è forse tutto ciò che concorre alla spiegazione del fatto che si vuol spiegare?

in Italia [1], si è trascurato tuttavia d'indicare i non pochi pericoli ai quali l'uso eccessivo e storto di essa può dar luogo. Il principale di questi pericoli è l'illusione che un'opera letteraria possa risolversi nelle *fonti* dalle quali è stata attinta, trascurando, così, nello studio della genesi, un fattore essenziale che, nelle grandi creazioni, è tutto o quasi tutto: dico, l'attività spirituale del creatore dell'opera. Quest'attività è meno esteriore e ponderabile delle fonti dell'opera; ma non perciò è meno importante nella formazione di essa. Provatevi a capir Dante col solo studio delle fonti! [2].

---

[1] Lo Zumbini combatte contro avversarii della critica delle fonti, che non so quali possano essere. *Discorso* cit., pp. XVI-VIII.

[2] Ed è chiaro che, a forza di esagerazioni, si riesce alla concezione di un mio amico, il quale, alle parecchie definizioni date finora del poeta, ha sostituito questa: che cosa è un poeta? il poeta è un *ladro!* — Un altro pericolo, che si nota specie in Italia, ed è effetto in verità di soverchio zelo, consiste nel perder tempo in ricerche di fonti che sono assolutamente inutili: non fanno male, ossia fanno male solo in quanto fanno perder tempo. Ora siamo giunti a questo che si prende un rimatore di terzo o quarto ordine, che la più elementare coltura letteraria riconosce subito come un pedestre imitatore del Petrarca o un semplice parafrasaio dei classici latini; e di esso si fanno accurate edizioni con l'indicazione completa di tutti i passi imitati: quasichè tale dimostrazione materiale aggiunga niente a quel che ognuno

La *critica delle comparazioni* o *dei paralleli* [1]. Tale operazione consiste non già nel mostrare le derivazioni di un'opera letteraria dall'altra, ma semplicemente nell'avvicinare due opere letterarie, mettendo l'*esposizione* di una *accanto* all'*esposizione* dell'altra, in modo che i caratteri di ciascuna risaltino più netti, per effetto delle simiglianze e dei contrasti. Egualmente, la *valutazione* dell'opera se ne avvantaggia, perchè, per tal modo, si scorge il valore *relativo* delle singole creazioni artistiche; ed ha quindi ragione lo Zumbini nel dire che " per essa i giudizii possono fondarsi sopra una sempre più larga notizia di fatti e i criterii storici ed estetici acquistare nuova saldezza: per essa ci è dato usar nuove armi contro quei pregiudizii di nazionalità e di qualsivoglia altra specie, che sovente nel critico sono più dannosi della stessa ignoranza " [2]. Ma è evi-

---

ha visto a primo sguardo. Questi lavori mi ricordano un certo genere di passatempo, in uso nelle buone famiglie dei nostri paeselli di provincia, che occupano le lunghe serate invernali nel rimescolare in un unico mucchio, sulla gran tavola da pranzo, alcuni mucchietti di ceci, fave, lenti, fagiuoli ed altri legumi, e nell'adoperarsi poi pazientemente a dividere da capo il mucchio unico in tanti mucchietti di ceci, fave, lenti, fagiuoli, ecc. ecc.!

[1] Alcuni la chiamano anche *critica comparata*, ma tale denominazione nell'uso tedesco e nella terminologia filologica designa la ricerca delle fonti e derivazioni.

[2] *Discorso* cit., p. XIX.

dente anche, da ciò che si è detto, che la critica delle comparazioni non è un lavoro per sè stante, ma soltanto una delle forme che possono assumere, a volta a volta, l'*esposizione* e la *valutazione* dell'opera letteraria.

Anche della critica delle comparazioni sono stati magnificati i pregi, ma non indicati abbastanza i pericoli. A me basti richiamare i lettori alle mirabili pagine scritte da Francesco de Sanctis contro il Saint Marc de Girardin e le sue critiche di paragoni[1].

Lo studio filologico. Se questo studio prende a considerare la fisonomia della lingua adoperata in una data opera letteraria, concorre, per la sua parte, all'*esposizione*, alla *valutazione* e alla *storia* dell'opera, di cui la lingua è uno degli elementi. Tale, per esempio, è la bellissima analisi, a tutti nota, che il D'Ovidio ha fatto della lingua del capolavoro manzoniano[2]; e quella, non meno pre-

---

[1] Ecco come il De Sanctis descriveva il procedere critico del Saint-Marc de Girardin: " In luogo di afferrare un carattere poetico nella sua integrità, lo mutila, ne astrae il sentimento. Dopo questa falsa operazione, determina le qualità generali di quel sentimento, e lo mostra in qualche esempio del teatro greco o del teatro francese del secolo di Luigi XIV. Scendendo al teatro moderno, dimostra che quel sentimento non risponde più nè a quel tipo nè a quell'esempio. *Ergo* ecc. È una critica drammatica, cortese e temperata nella forma, assoluta e sistematica nel fondo ,, (*Saggi*, p. 28).

[2] Vedilo ne *Le correzioni ai Promessi Sposi e la questione della lingua* (ultima ediz., Napoli, Pierro, 1895).

gevole, che il Carducci ci ha dato della lingua del *Giorno* del Parini[1]. Se poi lo studio filologico si esercita sulla lingua dell'opera in altri modi, servendosene come materiale per la storia generale della lingua, o come esemplificazione di leggi linguistiche, è chiaro che, in questi e simili casi, non abbiamo più innanzi uno studio diretto dell'opera letteraria.

Quanto alla *ricerca bibliografica,* occorre appena un cenno perchè si vegga che — si tratti della bibliografia *interna* o della bibliografia *esterna* — essa non è se non una parte della storia dell'opera, e propriamente della *fortuna* dell'opera. Tali notizie giovano poi moltissimo all'editore critico del testo dell'opera.

Lo *studio del contenuto* dell'opera, se è diretto ad esporre un dato contenuto, fa parte dell'esposizione; se è diretto a valutarlo, fa parte della *valutazione;* se è diretto a mostrarne la genesi, fa parte della *storia.* Ma se è uno studio indipendente (scientifico o filosofico) sulle quistioni teoriche che si riferiscono al contenuto, se, per esempio, a proposito del *Werther* si fa uno studio sulla psicopatia erotica, questo lavoro, come si capirà facilmente, benchè tocchi l'argomento del *Werther,* non ha più nessuna relazione diretta coll'opera letteraria.

La *biografia dell'autore* rientra nella storia della genesi dell'opera, in quanto, tra le varie cause che hanno

---

[1] G. Carducci, *Storia del " Giorno " di Giuseppe Parini,* Bologna, Zanichelli, 1892, p. 300 sgg.: *Elocuzione.*

operato su di questa, si considera anche la personalità e le vicende dell'autore. Ma vi rientra *solo per una parte:* giacchè, indipendentemente dalla luce che ne può venire alla storia dell'opera, la personalità e la vita di un uomo destano interesse per sè stesse [1]. Io non so fino a qual punto una compiuta e particolare biografia di Ugo Foscolo mi spieghi le origini dei *Sepolcri;* ma di Ugo Foscolo vogliamo una biografia compiuta e particolare per l'interesse che prendiamo alla sua personalità morale, indipendentemente dall'opera sua dei *Sepolcri.* Il De Sanctis si scandalizzava quando alcuno gli parlava delle ricerche recenti intorno alle piccole miserie

[1] In un caso affatto analogo, il MARIANO mostra molto bene come la biografia di un filosofo (del Campanella) non serva se non in piccola parte e secondaria a spiegare la genesi e il significato delle dottrine filosofiche di lui. Vedi *Fra Tommaso Campanella del Prof. Amabile,* saggio critico-storico, Napoli, 1888, estratto dal vol. XXIII degli *Atti* dell'Accad. di Scienze morali e polit., pp. 14-5. — Ma non posso poi accordarmi coll'IMBRIANI (*Dell'organismo poetico,* Napoli, 1866, p. 38) che fa della biografia un che di superfluo, se non serve a spiegare l'opera letteraria. " Quando vedi il tedesco — egli scrive — studiare le opere di Goethe come documento illustrativo della sua personalità, invece di studiare la personalità come aiuto a ben dichiarare gli scritti, dì pure ch'egli fa come il famoso cane che lasciava la carne per l'ombra ,,. Studio dell'opera per comprendere l'uomo: studio dell'uomo per comprendere l'opera: sono due punti di vista affatto diversi, ma entrambi giustificati.

della vita di Giacomo Leopardi: — a che pro farle? erano una perdita di tempo! — Nè voglio dire che queste ricerche non siano degenerate spesso in pettegolezzi sciocchissimi; ma, se il De Sanctis aveva ragione nel giudicarle in gran parte inutili per rispetto all'intima comprensione dell'opera letteraria, aveva forse torto nel giudicarle inutili, assolutamente. E così quando lo Zumbini discorre, con certa meraviglia, delle indagini biografiche delle curiosità intorno alla persona dell'autore, e *finanche intorno ai suoi ascendenti e discendenti*[1], sconosce l'importanza autonoma della biografia: e, quanto agli ascendenti e discendenti, anch'essi hanno la loro importanza. Le ricerche moderne sulla trasmissione ereditaria, le nuove teorie intorno ai periodi storici secondo la successione delle generazioni, si servono degli alberi genealogici e delle storie delle famiglie come di materiali preziosi[2].

È chiaro poi che tutte le maniere di lavori, che abbiamo distinto e definito, si possono variamente combinare nelle forme concrete di scritture letterarie o, come

---

[1] *Discorso* cit., pp. XXI-XXII.

[2] Vedi in ispecie OTTOKAR LORENZ, *Die Geschichtswissenschaft in Hauptrichtungen und Aufgaben*, Berlino, 1886, 2.ª parte, 1891, specialmente nella 1.ª parte, p. 272 sgg., e nella 2.ª parte, *Zur Generationenlehre*, pp. 143-276. Con che non intendo accettare tutte le teorie ed applicazioni particolari del LORENZ.

si dice, di *libri*. Si può, per esempio, muovere dallo studio concreto di un'opera letteraria per esporre una teoria estetica. Si può muovere dall'esposizione di un'opera per risalire alla personalità e alla vita dell'autore. Ma tutte queste combinazioni non creano un nuovo lavoro che sia qualche cosa di diverso dagli elementi dai quali risulta. Non sono neanche *combinazioni*, nel senso chimico della parola; ma, se le mie reminiscenze di scienza naturale mi aiutano, sono piuttosto quelli che in chimica si chiamano *miscugli*, ossia un insieme che non ha qualità proprie, ma ha le qualità di ciascuno dei suoi elementi.

Tale differenza tra le singole operazioni considerate in sè medesime, nella loro purità teorica, e le forme concrete del *libro*, è, in verità, assai ovvia; pure, viene spesso trascurata, il che è cagione di una serie di equivoci e di confusioni. E le immaginazioni *corpulentissime* — per dirla con un'efficace frase di Giambattista Vico — di molti e pur valorosi filologi durano grande stento ad elevarsi a una differenza teorica, ch'è così elementare.

CAPITOLO TERZO

DELLA POSSIBILITÀ E DEI LIMITI DEL GIUDIZIO ESTETICO.

Venendo a discorrere più in particolare di ciascuna delle tre operazioni, fondamentali e dirette, che si possono fare intorno all'opera letteraria, ossia dell'*esposizione,* della *valutazione* e della *storia,* dirò che il concetto della prima non presenta difficoltà. L'*esposizione* è un lavoro d'indole artistica, e, come tale, è regolato dalle leggi generali della riproduzione artistica. Il De Sanctis ha mostrato molto bene come, nel lavoro dell'esposizione, vi sia finanche il momento dell'*ispirazione* artistica[1].

---

[1] " È un lavoro spontaneo nel poeta, spontaneo nel critico. Il poeta può ben prepararvisi con lunga meditazione, di cui si veggono i vestigi nel disegno, nell'ordito, nei caratteri, e spesso nell'*ultima mano:* ma ciò che vi è di vivente nella sua concezione è opera di alcuni di quei fuggitivi momenti, che talora non ritornano più. Il critico può ben apparecchiarsi al suo ufficio con lunghi studi, de' quali si veggono le tracce nelle osservazioni, distinzioni, paralleli, ecc.; ma *quella sicurezza d'occhio con la quale sa in una poesia affer-*

Non si può dir lo stesso della seconda operazione, della *valutazione,* del *giudizio* o della *critica estetica.* Qui le difficoltà sono gravissime, e concernono la possibilità e i limiti del giudizio estetico.

Il giudizio estetico è *assoluto* o *relativo? Assoluto,* ossia tale che si debba da tutti riconoscere, come si riconosce la verità di un'affermazione o il pregio morale di un'azione? Ovvero *relativo,* cioè a dire, tale che ciascuno lo ponga variamente secondo che la propria individualità glielo ispira, senza obbligo di discuterlo, come non si discutono i gusti nei piaceri e negli amori?

In altri termini: esiste *un criterio oggettivo del gusto?* [1].

---

rare la parte sostanziale e viva, la troverà solo nel calore di una impressione schietta e immediata „ (Saggi critici, p. 357).

[1] Sul *Gusto* scrisse una dissertazione Antonio Tari (ristamp. in *Saggi di critica,* Trani, Vecchi, 1886, pp. 19-52). Egli riconosce giustamente che " le profonde ricerche che versarono sul Bello artistico nell'ultimo periodo filosofico, disdegnarono o solo rasentarono il fenomeno del gusto „. Nella prima parte del lavoro, distingue il gusto dalle sue forme inferiori, o meglio, false, che sono: il puro godimento materiale (*crapula* e *sibaritismo*), la *moda* e il *costume,* il *lassismo* e il *buongustismo.* Nella seconda parte, delinea la storia del gusto nelle grandi epoche dell'arte, con uno dei soliti schemi storico-filosofici d'ispirazione hegeliana. Ma che cosa è poi il *gusto?* " È l'occhio estetico che vede sè stesso „ (p. 80). È " consustanziale al Genio „ " Genio senza gusto renderebbe

Se, per avere una risposta a questa domanda, ci rivolgiamo all'opinione comune, il nostro imbarazzo crescerà. Perchè l'opinione comune accoglie in sè e adopera, a volta a volta, aforismi, nella forma in cui sono espressi, assolutamente contradittorii. Un aforisma dice: *Dei gusti non si disputa.* Un altro aforisma dice: *C'è un gusto buono e c'è un gusto cattivo.*

Che il giudizio sull'opera letteraria o in generale, sull'opera d'arte, sia assoluto, che esista un criterio oggettivo, era, un tempo, cosa fuori discussione. La fede nei modelli e nelle regole, nei modelli classici e nelle regole dei trattatisti, porgeva un solido fondamento di giudizio. Il criterio era Omero e il Pantheon di Agrippa, Aristotele e Vitruvio.

Ma, battute e disgregate le antiche teorie letterarie ed artistiche, sostituita alla misurazione di un'opera secondo un modello la misurazione dell'opera secondo il sentimento e il giudizio personale, creato insomma il concetto e la parola del *gusto,* sorsero le discussioni sul modo in cui dovesse intendersi questa facoltà o questa

---

immagine di una bellezza senza pudore: Gusto senza genio della stomachevole civetteria d'una vecchia „ (p. 31). Ma, fuori di queste frasi immaginose, ed anche, se vogliamo, belle, il Tari non ci dice altro; nè tratta, e neanche pone, la quistione del modo d'intendere il valore del giudizio del gusto, quantunque riconosca, per incidenza, che tal giudizio non possa aver l'assolutezza “ della seguenza numerica o della sillogistica testura „ (p. 30).

operazione misteriosa [1]. Del *gusto* gli antichi ebbero un sentore, e Cicerone e Quintiliano ci parlano di un *judicium* cosiffatto che *nec magis arte traditur quam* GUSTUS *aut odor*. La poetica del Rinascimento, come dicevamo, non ne tenne conto; i primi germi della nuova intuizione si notano in Ispagna, nel secolo decimosettimo; e dalla Spagna passò in Francia, e di là, nel secolo scorso, pervenne a una notorietà europea [2]. Tutti sanno quale

[1] Il DE SANCTIS, col solito acume, notava in Pietro Aretino i primi accenni di un giudizio del gusto: " Fra tante opere pedantesche di quel tempo intorno all'arte e allo scrivere, le sue lettere artistiche e letterarie segnano i primi splendori di una critica indipendente, che oltrepassa i libri e le tradizioni, e trova la sua base nella natura ,, (*Storia della lett. ital.*, II, 186). Ma, collo spegnersi della vitalità intellettuale italiana nella seconda metà del cinquecento, anche quei germi andarono perduti; e il DE SANCTIS ci presenta in Speron Speroni il tipo del critico dei modelli e delle regole (II, 152-7).

[2] Sulla storia del *gusto* vedi specialmente K. BORINSKI, *Die Poetik der Renaissance und die Anfänge der litterarischen Kritik in Deutschland*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1886, p. 308 sgg., dal quale ho riassunto le poche notizie date di sopra. " Geschmack! — scrive il BORINSKI — das Wort ist bei uns noch sehr jung. Noch vor hundertfünfzig Jahren etwa musste ein Schriftsteller, der es zum ersten Male auf einem Titel anbrachte, eine langathmige Vertheidigung seines Gebrauches vorausschicken ,,. In un suo libro recentissimo, il BORINSKI indica come creatore del concetto del gusto Bal-

ricca letteratura ebbe il *gusto,* in Francia, in Inghilterra, in Germania, in Italia, durante il secolo decimottavo: ricca, ma quasi sempre superficiale e d'indole popolare. Chi fece pel primo il serio tentativo di assidere su basi ferme il giudizio del gusto fu Emmanuele Kant, nella *Critica del giudizio,* e a me è appena necessario ricordare la teoria del Kant, ch'è stata tante volte esposta e discussa [1].

Per Kant il giudizio sul bello, ossia il giudizio del gusto, si distingue dal giudizio del piacevole: 1.° perchè è *a priori;* 2.° e in quanto *a priori,* è *necessario;* 3.° perchè è *universale;* 4.° perchè è *disinteressato.* Tali caratteri gli danno l'assolutezza che manca ai giudizii del piacere.

Se non che, questi caratteri non appaiono ora tanto evidenti come apparvero al Kant, in quel primo momento della riflessione estetica, che egli rappresenta. E lo Hartmann, riassumendo e completando parecchie generazioni di critici, dirà che: 1.° non è vero che il giu-

dassarre Graciano (ved. *Baltasar Gracian und die Hoflitteratur in Deutschland,* Halle, Niemeyer, 1894, pp. 39-54; *Gracian und der Geschmack).*

[1] *Kritik der Urtheilskraft,* herausg. und erläutert von J. H. v. Kirchmann, Berlin, 1872. Vedi tutto il primo libro: *Analytik des Schönen.* Delle tante esposizioni di quest'opera kantiana voglio ricordare per la sua esattezza quella ch'è contenuta nel terzo volume delle *Quistioni filosofiche* del nostro Ottavio Colecchi (Napoli, 1843).

dizio del bello sia *a priori* e quello del piacere no, essendo entrambi *a priori;* 2.° non è vero che l'*a priori* porti per conseguenza il *necessario;* 3.° non è vero che il giudizio del bello sia *universale* e quello del *piacevole* no, essendo tutti e due *universali* allo stesso modo, ossia più o meno generali; 4.° che non è vero che il giudizio del bello sia disinteressato, perchè noi abbiamo un *reale* interesse a vedere il bello anzichè il brutto; è vero però che l'interesse del bello non è l'interesse materiale riferito all'esistenza della cosa [1].

A tali critiche io mi sottoscrivo pienamente: e mi pare che bisogni considerare il tentativo di Kant su questo punto come interamente fallito.

Tra i psicologi ed estetici della scuola positivista si è fatto vivo un altro tentativo di garentire la possibilità del giudizio estetico: il tentativo mette capo nello stabilire un gusto *normale.* Come questo tentativo non ha avuto origine da un pensatore di grado elevato, ma è nato dalla superficiale riflessione comune, a me basta mostrarlo nella forma nella quale appare in un eccellente trattato popolare di psicologia, quale è quello inglese del Sully [2].

Il Sully dunque muove dalle differenze individuali dei gusti e riconosce che, finchè queste esistono, non ci

---

[1] E. v. Hartmann, *Die deutche Aesthetik seit Kant*, Berlin, Duncker, 1886, spec. pp. 2-5.

[2] James Sully, *Outlines of Psychology*, 7ª ediz., London, Longmans, 1891, p. 531 sgg., e spec. pp. 541-544.

è un criterio oggettivo (*objective standard of taste*). Ma alle differenze succede un *criterio relativo* che si trova col considerare che cosa la totalità di una data società reputa piacevole ed esteticamente bello[1]. E, per mezzo dell'educazione estetica, che tende a correggere le eccentricità individuali, si giunge finalmente al *criterio assoluto* (*absolute standard*). Questo *criterio assoluto* si ottiene col comparare i gusti e i giudizi delle diverse società e dei diversi tempi[2]; con la quale operazione si separa il costante dal mutevole e del costante si forma il criterio del gusto *normale* (*normal taste*).

Ma chiunque ha intelletto logicamente disciplinato vedrà subito che il *normale* non è l'*assoluto*. Il normale è l'opinione comune: l'assoluto è il vero. E se il gusto buono fosse il gusto normale, i migliori giudici dell'arte sarebbero i mediocri. Per non dire che il prendere la media dei gusti di tutti i tempi e di tutti i popoli darebbe per risultato zero, o darebbe per risultato alcune qualità generalissime e forse anche secondarie. Prendete la media tra il gusto dei greci, dei francesi, dei giapponesi e — perchè no? — dei negri del centro dell'Africa: e fate di questa media il *normal taste*, e giudicate alla sua stregua la *Divina Commedia!*

---

[1] " . . . . . by considering what on the whole a given community holds pleasing and aesthetically right ,, (*o. c.*, p. 541).

[2] " This absolut standard can only be gained by comparing the aesthetic likings and judgements of different communities and of different ages ,, (*o. c.*, p. 542).

Non mi sarei fermato su questa opinione, assolutamente antifilosofica, se essa non fosse tale da presentare molta attrattiva per gl'intelletti superficiali [1].

Ben più rettamente è messa la quistione da quei filosofi che difendono l'assolutezza del giudizio estetico in quanto affermano ch'esso, benchè abbia luogo nello spirito individuale, non è un fatto individuale. Lo spirito individuale è semplicemente la *scena* di quel giudizio. Rispetto ad esso, l'individuo come individuo è affatto passivo. In altri termini, il fatto estetico si può

[1] Anche quel matto e ingegnoso teorico dell'arte ch'è John Ruskin si è occupato a lungo nella sua opera *Modern Painters: ideas of beauty and of the imaginative faculty* (4ª edizione, Londra, 1891) della quistione del criterio del gusto. A sfrondare la sua esposizione da tutti i paradossi e le stranezze dei quali la condisce, egli afferma in sostanza: che, *spesso*, colle ripetute esperienze su di un dato oggetto, le prime sensazioni piacevoli e spiacevoli cangiano e cedono il posto ad altre più costanti e non solo più costanti, ma più concordi con quelli degli altri uomini egualmente esperti. Dal che deduce — e la deduzione non è giustificata — che l'uomo ha il potere di educare i proprii sensi alla percezione del bello, e che perciò deve educarli. Ma il fatto del potere o no educare i proprii sensi non ha che fare con l'esistenza di un criterio oggettivo del gusto. Questo criterio il Ruskin sembra porlo " in ciò che si scovre dopo ripetute osservazioni fatte con cuore puro ,,. E che cosa si scovre? Il Ruskin dice che si scovrono le *intenzioni* di Dio, creatore dell'universo! (Vedi spec. vol. I, capp. I-IV).

parificare al fatto logico che si svolge *nell'* individuo ma non è creato *dall'* individuo [1].

Partendo da questa affermazione, si possono vittoriosamente confutare coloro che, dall'effettiva varietà dei gusti che l'osservazione empirica ci presenta, ricavano che il gusto è relativo. Se gl'individui *B* e *C* — si risponde — non riconoscono la bellezza dell'opera bella *A*, peccato è loro e non natural cosa. Le deficienze individuali non mutano niente all'esistenza dell'ideale. L'ideale sarà sconosciuto da tutti e conosciuto da un solo: tutti hanno torto, e quel solo ha ragione. Non sarà conosciuto neanche da quel solo: tutti hanno torto. Ma l'ideale esiste, e ha il diritto di essere riconosciuto, come un re per dritto divino che sia stato spodestato per ribellione dei vassalli, e non si senta meno re per questo. Insomma, per dirla con un esempio: non perchè una stessa operazione aritmetica, compiuta da tre persone diverse, dia tre risultati diversi, le regole aritmetiche sono relative. La sola conseguenza, che da tal

[1] Dei molti espositori di questa veduta che potrei citare, mi restringo a rimandare a ROBERT ZIMMERMANN, *Allgemeine Aesthetik als Formenwissenschaft*, Vienna, Braumüller, 1865, §§ 32-42, che l'espone con molto rigore e lucidezza. " ..... spielt das Subject die Rolle des Schauplatzes auf dem das Bild, das den Zuzatz erzeugt, für sich allein agirt. Es lässt seine Zwecke, Tendenzen, Wünsche, Begierden und Strebungen bei Seite, und verhält sich ganz passiv ,,.

fatto si può trarre, è che almeno due di quelle persone sbagliano, e debbono imparare le regole che ignorano.

Il ragionamento fila benissimo; la posizione assunta è la sola che si possa accettare per un'efficace difesa dell'assolutezza del gusto. Il bello dev'essere equiparato al vero e al buono.

Ma — ed ecco la cosa a cui i filosofi ora accennati non badano — tale posizione che si vuol fare all'arte nello spirito individuale, è compatibile colla natura dell'arte? Che cosa è l'arte? A me pare che quando frettolosamente si parla del bello o dell'arte, come di qualche cosa di analogo al vero e al bene, non si pensi troppo alla natura speciale del bello e dell'arte.

L'arte — secondo il concetto oramai generalmente accettato e che io tengo per vero — è la rappresentazione piena ed efficace di un dato contenuto. Questo concetto si stabilisce con sicurezza per virtù di pensiero.

Quando sorgono varietà di opinioni sulla natura artistica del tale o tal'altro fatto particolare, si può, risalendo al concetto dell'arte, criticare le varie opinioni, mostrare quale è la vera, e produrre un accordo. L'accordo determina che tale fatto rientra nella categoria dell'arte; che a torto si è voluto escludernelo; ecc. ecc.

Ma questo è anche il solo accordo che si possa raggiungere, e, strettamente parlando, è estraneo al giudizio e alla critica estetica, essendo un accordo derivante dal giudizio e dalla critica teoretica sul concetto dell'arte.

Se abbiamo varietà di opinioni e non già rispetto alla natura, ma al *valore estetico* di un fatto, noi ci dob-

biamo riferire non più al concetto, ma *all'ideale* dell'arte, e questo ideale è di natura sua relativo [1].

Infatti, che cosa ci dicono le parole: *rappresentazione piena ed efficace?* La rappresentazione importa la relazione di un dato oggetto con un dato individuo percipiente: con un dato occhio, un dato orecchio, una data fantasia, un dato sentimento ecc. Ora ciò che appare rappresentazione *piena ed efficace* per un dato individuo apparirà *incompleta* e *inefficace* per un altro; e viceversa. Tutti sanno quante varietà presenti il solo senso dei colori: in modo che alcuni colori e combinazioni di colori, che hanno un significato per un individuo, non l'hanno più per un altro. E, giacchè ora parliamo dell'opera letteraria, si noti il diverso effetto che può produrre la lingua adoprata da uno scrittore su diversi individui. Chi per tendenze naturali e per educazione letteraria inclini alla classica lingua tradizionale italiana, gusterà in una poesia del Leopardi quelle finezze, che parranno affettazioni a un lettore, che per tendenze e per educazione inclini alla lingua neo-fiorentina del Man-

---

[1] KANT dice che i giudizi estetici hanno luogo *senza concetto* (*Kritik der Urtheilskraft*, P. I, l. I, § 6), ed è perfettamente nel vero. Ma con ciò non si deve intendere che sieno senza una regola o un ideale: onde è neccessaria per questo rispetto la rettificazione di F. T. VISCHER, *Aesthetik 1.r Theil, Die Metaphysik des Schönen*, (Reutlingen und Leipzig, 1846, § 79 sgg., p. 202 sgg.), che dice che il giudizio del bello suppone *ein Denken* " aber nicht als besonders, sondern *als Denken in Formen*, ein Form-Verständniss „.

zoni. Qual dei due ha torto, quale ha ragione? Il torto e la ragione in questo caso non esistono.

Ciò rispetto alla *rappresentazione* o alla *forma*. Ma anche il contenuto è soggetto alla stessa varietà di apprezzamenti; perchè, come altra volta ho avuto occasione di esporre, io accetto sul contenuto dell'arte la veduta del Koestlin, ch'esso cioè non sia altro che l'*interessante*[1]. E l'interesse dipende dai varii complessi psicologici individuali.

Se noi guardiamo soltanto a quel che ci accade nella nostra vita individuale, possiamo riconoscere chiaramente il valore relativo così del *contenuto* come della *forma* dell'arte. Un individuo nei varii stadii del suo sviluppo può considerarsi come tanti individui diversi. E per noi, fanciulli, le fiabe erano un contenuto interessante; e la semplice voce della balia, che ripeteva la parola tradizionale, ci guidava irresistibilmente pei campi meravigliosi della fantasia. Giovani, non le fiabe, ma la rappresentazione del tumulto delle passioni, dell'amore e dell'odio, attira il nostro interesse; e nella forma, ricerchiamo le più complicate raffinatezze della moda. E quando diverremo vecchi, eleggeremo forse altri studi *men dolci*[2]:

[1] Vedi B. Croce, *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte*, memoria letta all'Acc. Pontaniana, Napoli, 1893, p. 21 sgg.

[2] Altri studi men dolci in ch'io riponga
L'ingrato avanzo della ferrea vita
Eleggerò.

Leopardi, *Epistola a Carlo Pepoli.*

l'interesse artistico per la vita concreta andrà scemando, ameremo di preferenza le speculazioni del pensiero astratto, e domanderemo che ci siano esposte nella forma più semplice e schietta possibile. E il giovane ride del fanciullo e il vecchio del giovine: ma chi medita sulla psicologia estetica, dirà che il vecchio, il giovine e il fanciullo hanno ragione a sciogliere, ciascuno a suo modo, il problema estetico. Lasciate che ciascuno diventi santo a suo modo, *nach seiner Weise selig werden*, come diceva Federico II[1].

Stabilita così in modo indubitabile *la relatività del giudizio estetico*, non pochi si affrettano a dedurne la completa inutilità di qualunque discussione sul valore delle opere d'arte. Ed io stesso, tempo fa, quando ero più radicale di quello che sono ora, a chi mi opponeva che, malgrado la sua individualità e relatività, il giudizio

---

[1] Il GRAF, discorrendo in un suo articolo pubbl. nel giorn. lett. di Napoli la *Tavola Rotonda* (giugno 1892) dell'*Illusione letteraria*, espone molto bene la relatività di ogni formola letteraria: ma esprime poi questo pensiero che, se fossero note le leggi dell'evoluzione storica dell'arte, si potrebbe dare una formula artistica assoluta. Io mi accosto all'opinione di quelli che credono che il concetto dell'evoluzione, messo in moda dai positivisti, non sia se non un cattivo travestimento del *divenire* hegeliano. Ed anche se potesse ammettersi come *fatto*, io non ho mai capito, e non capirò forse mai, come *da un fatto* si possa cavare *un ideale*, ossia qualche cosa che supera il fatto e lo giudica.

estetico conserva pure un valore, soleva rispondere furiosamente col citare l'epigramma dello Schiller a uno sconosciuto:

Theile mir mit *was du weisst*; ich werd'es dankbar empfangen;
Aber du giebst mir *dich selbst:* damit verschone mich,
[Freund! [1].

Risparmiati, o amico, di darmi ciò che non ha nessun valore intrinseco, ciò che esprime solo la tua individualità!

Se non che, a poco a poco mi si è venuto maturando in mente il pensiero: — Ma l'individuo non ha proprio nessun valore? Non è possibile in nessun modo conciliare la *individualità* e *relatività* indubitabile del giudizio estetico, coll'*importanza* e col *pregio* di esso?

Il buon senso spinge a cercare questa conciliazione. Nessuna persona di buon senso si acconcerà all'idea, che, in omaggio alla relatività ed individualità del giudizio estetico filosoficamente accertata, tutti i giudizi estetici abbiano lo stesso valore: e vorrà almeno distinguere tra ciò che è vero in astratto e ciò che è vero in concreto. È possibile che abbia lo stesso valore il giudizio estetico del ciabattino, che la sera di domenica va ad applaudire con entusiasmo al popolare teatro di S. Ferdinando il dramma *Danaro, sangue e morte,* e il giudizio estetico di Francesco De Sanctis e di Giosuè

---

[1] *An* * (tra le *Gedichte, dritte Periode*).

Carducci? Ma dietro al primo giudizio ci è un ciabattino, e dietro al secondo ci sono De Sanctis e Carducci.

E, togliendo un esempio dal campo dei giudizii del *piacevole*, che il Kant a torto voleva recisamente e in tutto distinti da quelli del bello, nessuno si persuaderà che, in fatto di vini, abbia lo stesso valore il giudizio del contadino pugliese abituato al suo grosso vino nero e quello del buongustaio, il cui palato sa cogliere le delicate gradazioni del Johannisberg e del Tokai.

Se noi dunque riprendiamo ora in esame i due elementi da cui risulta l'arte, vediamo che, rispetto al contenuto, è vero che esso consiste in ciò che interessa e che l'interesse dipende dai complessi psicologici individuali: ma è anche vero che questi complessi psicologici sono di vario valore. Tra quello di un uomo d'ingegno, colto, di sentimenti fini, e quello di un altro di bassa levatura, di nessuna coltura, di sentimenti grossolani, c'è un abisso. Ora ciò che è interessante pel primo vale più di ciò ch'è interessante pel secondo. L'interesse del primo è più sano e più alto.

Rispetto alla forma, è vero che vi sono idiosincrasie naturali, e insuperabili, e ingiudicabili, come per esempio quelle che si riferiscono ai colori o ai suoni, ma è anche vero che, nel gran fatto dell'arte, esse rappresentano una ben piccola parte. E tra le persone che hanno uso dell'arte [1], e sensi sani e fantasia agile, si stabilisce

---

[1] Il Ruskin, nella sua opera citata, mette bene in mostra

un'affinità di gusti, che, senza essere rigorosamente un criterio oggettivo, può funzionare come tale.

Si ha qui un fatto perfettamente analogo a quel che accade per la lingua: le lingue in realtà sono tante quanti gl'individui; il che non toglie che si stabilisca una lingua comune, che funziona da norma, secondo la quale si giudicano le lingue individuali e i dialetti[1].

E questa analogia è più che un'analogia, perchè che cosa è la forma dell'arte se non un linguaggio: meraviglioso linguaggio di suoni, di colori, di parole, di fantasie?

Chi giudica dell'arte si riferisce, così pel contenuto come per la forma, al gusto dei migliori[2]. E tutto lo svi-

---

l'arricchimento della percezione estetica ch'è effetto delle ripetute osservazioni.

[1] Vedi H. Paul, *Principien der Sprachgeschichte*, 2.ª ediz., Halle, Niemeyer, 1886, specialmente l'ultimo capitolo *Die Gemeinsprache*, p. 350 sgg.

[2] Falsissima è la scala dei valori artistici stabilita dal Taine nella sua trattazione *De l'idéal dans l'art* (quinta parte della sua *Philosophie de l'art*, II, 257 sgg). Egli distingue nelle opere d'arte *le degré d'importance* e *le degré de bienfaisance du caractère* e *le degré de convergence des effets*. I due primi gradi corrisponderebbero a quel ch'io ho detto *valore del contenuto*, e il terzo al *valore della forma*. Ma che cosa sono i gradi *d'importance* e *de bienfaisance?* Il grado d'importanza è il grado dei caratteri scientifici della realtà, e il sommo di essi è *le plus stable et le plus élémentaire:* onde, per esempio, un'opera

luppo dato al mio pensiero risponde implicitamente all'obiezione che potrebbe muoversi: — Il gusto dei migliori? Ma i migliori sono appunto quelli che hanno miglior gusto! Ecco un circolo vizioso. —

I migliori hanno miglior gusto, perchè valgono di più per forza d'intelletto, svolgimento di sentimenti, esperienza della vita, esperienza dell'arte.

Il giudizio, che dà il critico estetico, non è *assoluto*, nel senso ch'esso abbia quella pretensione incondizionata all'accettazione, che può avere una dimostrazione matematica.

È *relativo*, perchè non vuol dire se non questo: — Io, critico, sono *portavoce* di un mio bisogno individuale, ch'è il bisogno di tutti quelli che si trovano nello stesso mio grado di svolgimento. Vi pare che questo bisogno

---

che rappresenta i caratteri di una razza, è superiore a quella che rappresenta i caratteri di un'epoca; e un'opera che rappresenta il corpo umano nudo è superiore a quella che lo rappresenta vestito! Il grado di giovamento è il grado dei caratteri utili della realtà e il sommo di essi è *le plus capable de contribuer à la conservation et au développement de l'individu et du groupe dans lequel l'individu est compris*. Insomma, un contenuto d'arte avrebbe tanto maggior pregio in quanto ci rappresentasse concetti più generali e fatti più utili! Quanto al *degré de convergence des effets* è quel che noi diremmo *grado di efficacia della espressione o della forma;* ma al Taine sfugge la parte sottile della quistione, che s'aggira intorno alla natura stessa della forma.

sia cosa trascurabile? Ci sono anche bisogni diversi ed opposti? Sia pure: ma vedete se il mio non abbia più importanza e valore di quello di altri. Io non vi do propriamente un giudizio: vi faccio una confessione psicologica; vi racconto i fenomeni che succedono in me alla presenza della tale o tal'altra opera d'arte. E vi do *me stesso;* ma questo *me stesso* non è il *me stesso* di un imbecille e di una persona ignara dell'arte. —

E in questo senso il giudizio estetico è relativo, e pure ha un valore [1].

Tale soluzione si trova contenuta in germe nei due opposti aforismi dell'opinione comune, la quale, se da una parte afferma la relatività col dire che: *dei gusti non si disputa;* dall'altra, afferma il valore del giudizio estetico, sostenendo che: *c'è un gusto buono e un gusto cattivo.*

---

[1] Nel suo scritto polemico: *Critica ed arte*, il CARDUCCI scrisse: " La critica letteraria, del resto, ai giorni nostri, non può nè deve consistere in altro che nell'applicare a un fatto nuovo, o ad una serie di fatti apparentemente nuovi, l'osservazione storica ed *estetica, individuale ad ogni modo e relativa, ma che pure acquista valore da chi la faccia e dal fondamento ch'ella abbia in una lunga e razionale esperienza di esami e raffronti tra più fatti consimili e diversi in tempi, in luoghi, in condizioni consimili e diverse* ,, (in *Opere,* IV, 191-2). Io vengo press'a poco alla stessa conclusione, *nur mit ein bisschen andern Worten.*

E risponde alla pratica, perchè se, da una parte, si suol lasciare un certo campo alle idiosincrasie e simpatie individuali, in un'altra parte grandissima, non si ammette la libertà dei gusti [1].

---

[1] Occorre anche notare, nelle polemiche critiche intorno all'arte, i veri e reali contrasti di gusti hanno una parte assai ristretta, e la maggior parte dei contrasti nasce da pregiudizii extraestetici, da errori teorici sul concetto dell'arte, da disattenzione nel contemplare le opere d'arte, da leggerezza e frettolosità di giudizii, ecc.: tutte cose che la critica può e deve con sicurezza rettificare o eliminare.

CAPITOLO QUARTO

Di alcune questioni particolari concernenti la storia letteraria.

Per ciò che riguarda *la storia dell'opera letteraria* non si sogliono mettere innanzi ordinariamente obiezioni della gravità di quelle che abbiamo esposte per la valutazione estetica; cioè a dire, obiezioni contro la possibilità stessa del fare la storia letteraria. Certo, ci è uno scetticismo storico, che concerne qualunque specie di storia, e quindi anche la storia letteraria; ma è uno scetticismo, nella sua assolutezza, ingiustificato, e lo spirito critico lo rettifica a questo modo: " che la possibilità di raggiungere la verità storica, varia non solo secondo le attitudini dello storico, ma secondo la materia che questi ha innanzi " [1]. E la storia letteraria è in condizioni vantaggiosissime rispetto alle altre materie sto-

[1] Vedi Bernheim, *Lehrbuch,* Cap. II, § 2, *Begründung der Methode gegen Skepsis,* p. 127 sgg. Il Labriola (*I problemi della filos. della storia,* Roma, 1887, pp. 10-1) dice bene: " la certezza del risultato non si misura soltanto dalla precisione istrumentale dei metodi paleografici, filologici, linguistici, o

riche; perchè non ha innanzi, come la storia politica, molte *narrazioni* e pochi ed esteriori *documenti*; ma si serve di *documenti* intimissimi, quali sono le stesse *opere letterarie*[1]. Immaginate quale sarebbe il vantaggio dello storico politico se, invece di discorrere, sulle varie e discordi narrazioni altrui, di un'azione, poniamo, di Napoleone, potesse vedersi innanzi (magari per evocazione spiritistica!) l'azione stessa ed osservarla direttamente. Ebbene, questo vantaggio lo gode in gran parte lo storico della letteratura e dell'arte.

Ma parecchie obiezioni e quistioni si possono muovere e si son mosse su alcuni punti particolari; ed è necessario discuterle.

Alcune di queste obiezioni e quistioni si riferiscono alle relazioni tra la *storia* dell'opera letteraria e la *valutazione* di essa. In che modo la prima influisce sulla seconda? In che modo la seconda influisce sulla prima?

In altri termini: la considerazione storica concorre a determinare il giudizio estetico dell'opera d'arte, e in che misura?

E viceversa: il giudizio estetico concorre a formare la storia dell'opera d'arte, e in che misura?

---

come altro si chiamino, *ma anche e principalmente dal grado di trasparenza e riproducibilità teorica della materia presa in esame* „.

[1] Per la partizione di *narrazione* e *documenti (Ueberreste)*, cfr. Droysen, *Grundriss der Historik*, 3.ª ediz., Leipzig, 1882, § 20 sgg.; e Bernheim, *Lehrbuch*, p. 184 sgg.

Sulla prima quistione c'è un'opinione, per quanto radicale, altrettanto assurda. Un'opera letteraria — si dice — non è qualche cosa di arbitrario, essa è l'effetto di cause determinate. Studiate la sua storia, e nella storia troverete la sua spiegazione e la sua giustificazione: la vera valutazione è il risultato della spiegazione storica. Così il Settembrini diceva ingenuamente innanzi a un'opera letteraria: — Questi e questi sono i suoi difetti; ma, se io vi trovo una cagione razionale di questi difetti, questi difetti diventeranno bellezze! —

Ora, questa pretesa giustificazione e valutazione storica che cosa ci dice? Semplicemente questo: " che ogni opera è naturale effetto delle cause che l'hanno prodotta „. Sfido io! E chiamate questa una valutazione o una giustificazione?

La storia risponde alla domanda: Com'è nata? Il giudizio estetico alla domanda: Che cosa vale? Un'opera letteraria non si giustifica nè si valuta, paragonandola alle cause che l'hanno prodotta, ma paragonandola alle *esigenze intrinseche dell'arte.* Tutto si spiega: ma non tutto è bello.

Mi trattengo dal fare paragoni, che sarebbero facilissimi e quasi volgari, coi fatti teorici e morali. Ogni errore, ogni malvagità si spiega rispetto alle condizioni che l'hanno prodotta; ma ogni errore si valuta coi criterii della conoscenza, ogni malvagità coi criterii della morale.

È molto interessante, a questo proposito, una pagina del Villari, il quale, discorrendo della prima scuola del

De Sanctis, racconta come, in uno degli anni di studio, maestro e scolari fossero tutti occupati nello studio storico delle opere letterarie, applicando ad esse i metodi e le teorie degli Schlegel. Ma tra maestro e scolari "alla fine di questo corso nasceva un dubbio. Il trovare la relazione che passa tra un'opera d'arte e il tempo, il popolo in mezzo a cui sorse, non dà alcun modo di giudicare il valore intrinseco dell'opera stessa. La quale può rappresentare compiutamente il pensiero d'un tempo o d'un popolo, ed avere insieme con esso poco valore estetico. Come si farà a distinguere il valore della poesia greca e della provenzale se ambedue sono espressioni fedeli dei loro tempi?". E il Villari racconta come a questo bisogno intellettuale giungessero opportune le teorie estetiche dello Hegel, delle quali il De Sanctis fece le applicazioni felicissime che tutti conoscono[1].

Se non che, quantunque la pretensione di coloro, che vogliono sostituire senz'altro la spiegazione storica alla valutazione estetica, sia assurda, la considerazione storica entra per una parte nel giudizio estetico, ed ecco in che modo.

Si può giudicare un'opera d'arte astrattamente o assolutamente rispetto all'ideale dell'arte (o al nostro ideale individuale, che, come ho dimostrato nel capitolo prece-

[1] Vedi la commemorazione del De Sanctis fatta dal Villari nel volume *In memoria di Francesco De Sanctis*, pubblicazione curata da Mario Mandalari, Napoli, Morano, 1884. p. 130 sgg.

dente, vale lo stesso), e in tal caso avremo un *giudizio estetico puro od astratto*. Così io criticherò dal mio punto di vista l'arte bizantina e l'arte barocca, la poesia arcadica e il dramma romantico.

Ma questo giudizio estetico puro, introdotto senz'altro nella vita e nella storia, menerebbe a disconoscere il valore *particolare* e *relativo* dei singoli individui e delle singole società e dei singoli periodi rispetto all'arte. E se io terrò conto delle condizioni storiche che precedettero e accompagnarono quelle forme di arte, vedrò quale merito o demerito spetti a ciascuna di fronte alle altre, e, dentro ciascuna di esse, vedrò quale merito o demerito spetti ai singoli produttori. Così, a mo' d'esempio, la poesia arcadica mi apparirà un progresso rispetto alla decadenza della forma letteraria, che il seicentismo colle sue preoccupazioni dell'effetto aveva cagionato; e un progresso mi sembrerà il dramma romantico rispetto ai danni e ai pregiudizi della pseudopoetica aristotelica. E, per quanto l'ideale bizantino o l'ideale barocco possa essere contrario al nostro gusto, io distinguerò molto bene il valore della Santa Sofia di Costantinopoli da quello di una povera chiesa bizantina dell'Italia meridionale, dell'opera barocca del Bernini e di quella del padre Guarini [1].

---

[1] Una distinzione tra i due giudizi astratto e concreto, o com'egli dice, *subiettivo* e *obiettivo* espone anche il Graf, *Di una trattazione scientifica della storia letteraria*, prolusione al

In questi ultimi tempi, si è discusso molto in Germania, tra gli storici politici, del cosiddetto *criterio d'apprezzamento relativo* (*relative Werthbestimmung*), e si è riposto gran parte del progresso della storiografia tedesca nel passaggio dai criterii *assoluti*, dei quali usava lo Schlosser, a quelli *relativi*, dei quali usa, per esempio, il Treitschke [1]. Ma a me sembra, se ho ben capito, che si sia fatto gran rumore per cosa molto semplice. Il criterio d'apprezzamento non può applicarsi astrattamente alle azioni dei personaggi storici, ma bisogna tener conto delle condizioni che modificano o temperano il nostro giudizio. Così, per esempio, indipendentemente dal nostro giudizio sul valore del movimento di *nazionalità*, noi dobbiamo valutare gli uomini, che vi concorsero, e assegnare a ciascuno la sua parte di merito e di demerito. Ecco tutto. Nella vita giornaliera facciamo sempre così. Noi apprezziamo un prete come prete, un militare come militare, un contadino come contadino, ecc.: indipendentemente dal nostro giudizio sulle classi e sui sistemi dei quali quelli fanno parte. Chi procedesse

---

corso di letteratura italiana nell'Univ. di Torino, Torino, Loescher, 1877, p. 20-1.

[1] Chi se ne occupa a lungo, e in maniera che a me riesce poco soddisfacente, è il LORENZ, *Die Geschichtwissenschaft*, vol. I, p. 70 sgg.: " Die Geschichte, als auf sich beruhende eigenständige Wissenschaft gefasst, musst ihre Werthe selber finden, aus sich heraus gewinnen . . . . . ,, (p. 75). Cfr. BERNHEIM, *Lehrbuch*, p. 570 sgg.

altrimenti, cadrebbe nell'ingiustizia di fare responsabile l'individuo di una condizione di cose che egli non ha prodotto; e si finirebbe, per esempio, supposta in chi giudica l'avversione al militarismo, per giudicar briccone qualunque militare, supposta l'avversione alla classe borghese, per giudicar canaglia qualunque borghese. Il che potrà servire agli scopi della propaganda e dell'azione socialistica o anarchica, e, dal punto di vista politico, non ci è che dire; ma non è più giudizio sereno e oggettivo [1].

Questa esigenza di tener conto delle condizioni storiche per dare un giudizio concreto è una delle cagioni intime ed inconscie, che ha condotto all'errore, da me combattuto di sopra, di considerare la valutazione estetica come assorbita dalla spiegazione storica. Ma ce ne sono anche altre; e di un'altra in ispecie io voglio intrattenermi alquanto, perchè mi sembra di grande importanza, quantunque il discorrerne e l'intenderne la natura debba riuscire di necessità assai sottile e difficile.

---

[1] Pur riconoscendo l'importanza della considerazione storica per la formazione di un giudizio estetico concreto, io non direi collo Zumbini: " Così la storia entra di pieno dritto nei regni dell'estetica: e ci entra sempre colta con festa dai critici sommi..... „ (*Discorso* cit., p. XXV). Espressioni nè teoricamente esatte, nè — mi si permetta il notarlo — letterariamente di buon gusto. Perchè quei *critici sommi*, che, all'entrata dei *regni dell'Estetica*, accolgono *a festa* (a suono di violini?) la *critica storica*, mi fanno ridere!

Tutti noi, che ci occupiamo di lavori storici, abbiamo potuto fare l'esperienza di quel che son per dire. Quando ci mettiamo a studiare un'opera d'arte per spiegarne la genesi riportandola alle condizioni della società e all'individualità dell'autore ecc., per quanto l'opera d'arte sia in sè stessa scadente o addirittura brutta, ci è un momento in cui, vista alla luce delle cause che l'hanno prodotta, ci sembra *bella*. Come mai? Gli è che in quel momento noi consideriamo l'opera d'arte, non più come espressione estetica di qualche cosa che abbia interesse per l'animo nostro, ma la consideriamo come espressione estetica delle cause (tendenze spirituali, morali ecc.) che l'hanno prodotta. Per una curiosa illusione psicologica, noi mutiamo i termini del problema e facciamo, a modo nostro, una specie di creazione artistica. E su di essa diamo un giudizio estetico: *su di essa*, cioè sulla nostra creazione di quel momento.

Per chiarire il fenomeno con un esempio, io non credo che la tragedia francese del secolo di Luigi XIV, con tutti i suoi peccati contro la verità storica ed umana, con la sua psicologia artificiosa, con le sue forme convenzionali e determinate spesso da motivi esteriori, possa avere per noi gran valore estetico assoluto. E neanche ha un gran valore relativo, perchè non si può dire che rappresenti un progresso rispetto, per esempio, al teatro spagnuolo, se non in parti secondarie (ordine, versificazione, lingua ecc.). Ma, quando uno storico dell'arte, come il Taine, vi colorisce il quadro della società francese di quel tempo, e vi mostra come quella tragedia

sia il riflesso di quella società, vera *tragedia di corte,* voi sentite a poco a poco mutare la vostra posizione e il vostro giudizio rispetto ad essa: non vi piaceva, poi vi comincia a piacere, e, infine, vi piace. L'illusione è compiuta: il vostro giudizio è tutto diverso da quello di prima. Ma, se considerate bene, esso riguarda non più *la stessa,* ma *un' altra opera d'arte.*

Tale fenomeno accade di frequente nei conoscitori e cultori della storia; ma non solo in questi. Ha un perfetto riscontro, per es., nell'intuizione del medico, che, innanzi a un cancro spaventoso, vi dice: È un *bel* caso! Egli guarda coll'occhio del medico e noi guardiamo coll'occhio dello storico. Se guardiamo invece coll'occhio del paziente, addio *bel cancro;* se guardiamo coll'occhio dell'estetico puro, addio *illusoria opera d'arte!* [1].

Ed è un fenomeno che ha acquistata importanza grandissima ai giorni nostri appunto per lo svolgimento e l'estensione che ha avuto il senso storico, così circoscritto e povero nei secoli precedenti. Da che altro se non da questa illusione prende origine la moda, ora invalsa, di riempire i salotti di opere d'arte e curiosità d'ogni genere di tempi e di paesi diversi? Che cosa c'è

[1] Se dovessi esprimere questo fenomeno in forma filosofica, direi che, nel primo caso, il *contenuto* è la *realtà umana* e la *forma mal rispondente* è quella data *tragedia:* nel secondo caso, il *contenuto* sono le *condizioni storiche* e la forma, mal rispondente per la realtà umana, diventa per queste pienamente *rispondente* e *significativa.*

di bello in quella pesante mensola barocca, in quella rozza terracotta, in quello smalto grottesco? Tutti quegli oggetti non parlano alla nostra anima se non in quanto rappresentano qualche cosa delle anime delle generazioni passate.

La stessa tendenza *anticheggiante* si riscontra nella poesia. Si avrebbe torto nel considerare come un semplice esercizio freddo e pedantesco il culto odierno così dalle forme classiche, come delle forme della nostra vecchia poesia. Quelle forme, non sempre belle in sè stesse, pur ci rapiscono, trattate dalla mano maestra del Carducci, o dal fine e paziente cesello del mio ottimo Severino Ferrari. Gli è che, col nuovo e vivo pensiero dei loro autori, esse portano seco il ricordo dell'uso che ne fecero già i nostri avi lontani; e l'efficacia dell'espressione ne viene accresciuta. Il fenomeno estetico è più complicato; ma, sottoposto all'analisi, ci ripresenta quel che solo in arte può piacere: *quel che significa.*

Con tutte queste osservazioni e distinzioni ho voluto rispondere alla quistione: se la considerazione storica influisca sulla valutazione estetica, e in che misura.

Resta l'altra domanda: se la valutazione estetica influisca sulla considerazione storica, e in che misura. Di questa mi sbrigherò brevemente. Il giudizio estetico influisce in un sol modo sulla storia, in quanto cioè l'interesse destato dalle opere belle ci spinge alla ricerca storica intorno ad esse. Noi facciamo, di preferenza, la storia di quelle opere, che il giudizio estetico riconosce eccellenti. Ma bisogna notare subito anche che la sto-

ria non è mossa dal solo interesse estetico; tanto è vero che alcune opere bruttissime possono avere interesse storico maggiore di alcune opere belle.

Ma, secondo altri, ci sarebbe anche un'altra influenza del giudizio estetico sulla storia. Chi prescinde dal giudizio estetico — si dice — non può capire l'opera d'arte e non può spiegarne la genesi e le vicende. Ecco dunque che il giudizio estetico diventa criterio di spiegazione storica.

Tale veduta, abbastanza comune, è fondata su un equivoco. È naturale che lo storico non possa fare la storia di una cosa, di cui non conosce la natura e il modo d'operare. Anzi, gran parte dei progressi della storiografia moderna si debbono alla coscienza acquistata di questa necessità. E su ciò si fonda la differenza tra l'antico modo puramente *letterario* di far la storia e il modo *scientifico* moderno. Uno storico, che non abbia conoscenza esatta dei fenomeni economici, politici, morali, religiosi, non può capir nulla di ciò che accade in una società[1]. È naturale dunque che dallo storico

---

[1] Già Polibio (il primo storico *scientifico* dell'antichità, cfr. Droysen, *Grundriss der Historik,* nello scritto *Kunst und Methode,* p. 82) diceva che lo storico non deve limitarsi alla conoscenza dei libri, ma penetrare nel fòndo delle cose; e paragonava lo storico, che si è istruito solo nelle biblioteche, al pittore che dipinge da fantocci e da animali impagliati (cfr. Egger, *Essai sur l'histoire de la critique chez les Grecs,* 2ª ediz., Parigi, 1886, p. 325).

della letteratura e dell'arte si richiegga principalmente una conoscenza intima della natura e della psicologia della letteratura e dell'arte.

Ma tale conoscenza non ha che fare col giudizio estetico, ossia colla valutazione. Io posso avere completa conoscenza dell'arte e della sua vita, pure astenendomi interamente dal valutare le opere d'arte. Egualmente, posso avere completa conoscenza della psicologia umana, pur senza esercitare nessun giudizio morale sulle azioni umane, anzi dando prova del più completo indifferentismo morale. Donde la frase, che dovrebbe essere il motto d'ordine dello storico puro: *Spiego, non giudico.*

Quelli poi che parlano di un metodo estetico di fare la storia letteraria, e di un metodo puramente storico, o non sanno quel che vogliono dire, o usano la parola “ estetica „ in un senso affatto speciale e strano.

E con questo entro a discorrere di un'altra quistione concernente la storia letteraria, che non ha nulla da vedere con l'estetica e il giudizio estetico.

Noi sentiamo dunque parlare continuamente dagli studiosi di letteratura di due metodi diversi di trattare la storia letteraria: un metodo estetico, metafisico, psicologico, idealistico, pieno di pensiero, e un altro metodo, tutto fatti, tutto documenti, tutto nomi, date e citazioni; insomma, quasi direi, un metodo più sottile e un metodo più massiccio.

Esposte così — e così si sogliono esporre — le differenze dei due metodi, io non esito nell'affermare che queste differenze non esistono, e una quistione e un

contrasto non hanno luogo. La storia non si fa che in un sol modo: *raccogliendo, vagliando e interpretando* i fatti. Chi vuol porre i fatti senza raccoglierli, nè vagliarli, farà forse dell'alchimia, dello spiritismo, dell'ipnotismo, del telepatismo, ma non fa della storia. Chi vuol raccogliere i fatti, ma non vagliarli e non interpretarli, sbaglia, se crede con ciò di fare un lavoro da storico. Questi spropositi grossolani non si può elevarli alla dignità di un contrasto di metodi.

E, se volete sapere il mio intimo pensiero su queste discussioni, io credo che sieno mantenute vive artificialmente dai bisogni della vita professionale, dalla lotta per l'esistenza e dal fatto che vi sono delle università, delle cattedre e dei concorsi. Sono dispute di teologi e non di teologia! — per dirla col Pascal[1].

Esposti così i termini e i motivi della discussione, io dovrei alzar le spalle e passar oltre.

Ma anche una quistione tenuta viva artificialmente non può durare se non ha qualche sembianza di vero; e per iscrupolo, io mi son messo a ricercare quale possa

---

[1] " Laissons-là leurs différends. Ce sont des disputes de théologiens et non pas de théologie. Nous, qui ne sommes point docteurs, n'avons que faire à leurs démêlés.... „ (*Lettres provinc.*, lett. III, in fine). Soggiungo che vi si mescola talvolta anche un po' di regionalismo, parlandosi volentieri di una scuola storica dell'Italia settentrionale e di una scuola filosofica dell'Italia meridionale.

essere il vero di cui questa quistione assume falsamente la sembianza. E credo di averlo trovato, e l'esporrò brevemente.

Dopo un naufragio, che cosa si vede? La superficie dell'acqua ancora mossa e agitata e cosparsa di resti che indicano il disastro accaduto.

E così questa quistione è il residuo e il segno della grossa e seria quistione che intorno alla metà del nostro secolo s'agitò in Europa — specie in Germania, ma anche in Italia — tra l'indirizzo filosofico dell'idealismo e quello del realismo. Fichte ed Hegel da un lato, Herbart ed Humboldt dall'altro, sono alcuni dei maggiori nomi che si potrebbero citare. Fu una vera battaglia di giganti, come il maresciallo Trivulzio diceva di quella di Marignano!

Tale lotta nel campo della storia si esprimeva così: La storia segue un ritmo ideale? ovvero è un processo puramente dinamico? La prima soluzione era la soluzione idealista, la seconda la realista.

Ma l'idealismo che sosteneva la prima soluzione, doveva anche per conseguenza sostenere che lo svolgimento storico, rispondendo a necessità ideali, si ricercava e ritraeva solo per virtù di pensiero. La ricerca empirica non aveva nessun valore; o al più serviva per mettere i punti e le virgole, ossia i nomi e le date.

Contro tale intuizione della storia e del metodo storico si combattette aspramente tra filosofi e filologi, o meglio, tra filosofi idealisti e filosofi realisti. A chi sia restata la vittoria non saprei dire, perchè quistioni di

tal genere sono i poli tra i quali si volge perpetuamente l'intelletto umano. Posso dirvi quale sia la soluzione cui, secondo me, spetta la vittoria, ossia quella cui io mi accosto: ed è la soluzione realista. Nella storia non appare un ritmo ideale; ma, indipendentemente da questo, la ricerca storiça non può farsi se non çon un sol metodo: quello che ho espresso colle parole: *raccogliere, vagliare e interpetrare i fatti*[1].

---

[1] Ch'è cosa tutta diversa da quegli *esperimenti* e da quelle *osservazioni* storiche, di cui parlano i cosiddetti positivisti, applicando alla storia metodi, che, per la natura del suo oggetto, le sono affatto estranei. In istoria non si *sperimenta*, perchè, ch'io sappia, nessuno ha mai creato le condizioni per far accader di nuovo, quasi a prova, un avvenimento storico! Nè si osserva se non in piccola parte, perchè solo piccola parte della materia storica ci è innanzi sotto la forma viva di documenti: il resto si conserva solo nella memoria (tradizioni o racconti). Eppure, in questi ultimi tempi s'è finanche parlato della necessità di creare delle *specole sociologiche* per l'osservazione dei fatti umani! " Come oggi esistono specole astronomiche, così devono sorgere istituti destinati all'osservazione sistematica dei fatti sociali, e che per analogia potran pure chiamarsi specole, osservatorii, stazioni ,, (così l'astronomo G. Celoria, nel suo libercolo *La Fisica sociale,* Milano, Treves, 1892, p. 23). E il Fambri in una sua articolessa laudativa della *Nuova Antologia* (1 maggio 1892, pp. 122-135) diceva che quest'astronomo era venuto davvero: *di cielo in terra a miracol mostrare,* ossia ad aprire gli occhi agli studiosi del mondo spirituale. Il che potrebbe

Ora, nelle discussioni che s'agitano tra i nostri storici, c'è una *sopravvivenza* della grossa quistione, discesa di tono e di grado, e perduta interamente la coscienza dell'origine sua. Chi voglia rivederla nella sua forma schietta e genuina la deve cercare altrove, negli scritti dei filosofi, ed anche in Italia troverà qualcuno che gli potrà esporre eccellentemente le pretensioni dell'idealismo verso la storia [1].

---

passare come ironia. — Quanto poi ai grandi progressi delle scienze naturali rispetto alle morali, di cui molti non lascian di parlare (e il Villari, grande amatore di luoghi comuni, se n'è fatto un suo caval di battaglia), a temperare le meraviglie, occorre tener presenti la complessità e le difficoltà tutte speciali degli studii sul mondo morale. Altrimenti, cadremo nelle esagerazioni del Buckle, che affermava che la storia ha fatto pochissimi progressi rispetto alle altre scienze e discipline, perchè, laddove quelle altre avevano occupato uomini di grande ingegno, la storia ha occupato finora solo intelletti mediocri!

[1] Vedi parecchi scritti di R. Mariano, e specialmente quelli intitolati: *Biografi e critici del Machiavelli*, Napoli, 1886, *Il Tommaso Campanella del Prof. Amabile*, Napoli, 1888, e *Buddismo e Cristianesimo*, 2ª ediz., Napoli, 1892, e l'articolo: *La storia è una scienza?*, in *Fanf. della dom.*, 2 Luglio, 1893, in risposta a una mia memoria. Quello sul Campanella dette luogo a una polemica assai istruttiva coll'Amabile, *La relazione del Prof. Mariano* ecc., osservazioni, Napoli, 1888. La risposta dell'Amabile, per la poca pratica dell'autore nella polemica filosofica, non sempre riesce calzante ed esatta, e

Si può domandare: Ma, posto il concetto sovracitato del metodo storico, non è dunque possibile una filosofia della storia?

Mi sono occupato altrove di questa quistione, e ho risposto accettando la veduta moderna che una filosofia della storia non consista esclusivamente nella ricerca se la storia abbia o no un ritmo ideale, ma si occupi in generale dei *concetti sotto i quali pensiamo la storia* [1].

---

talora eccede la misura. Pure ha non pochi tratti felici, come questo a p. 48: " In somma, io credo per l'appunto che unica storia degna sia quella tutta fatti e documenti; e lo credo con asseveranza, vedendo che una storia formata in tal guisa ha potuto dare un Campanella del tutto nuovo e precisamente l'opposto del Campanella per tanti anni ritenuto, ciò che una storia tutta spirito non avrebbe dato, lasciando le cose allo stato in cui erano, come si può bene argomentare da quanto si è qui visto a proposito de' concetti politico-religiosi del Campanella. Per altro, il Mariano non manca di affermare che " nessuno dice che non vi sia posto per narrazioni documentate ,,; ma tralascia d'indicare dove e come vi sia posto per esse, ed apparisce questa una delle riserve avvocatesche non rare nella sua Relazione, mentre fa una carica a fondo alle narrazioni documentate e le disprezza alteramente ,,. — Riportata la quistione alla sua vera natura, la partizione regionale non apparirà del tutto ingiustificata; perchè, realmente, la scuola idealistica italiana si formò ed ebbe il suo centro nelle provincie meridionali d'Italia.

[1] Vedi le mie due memorie *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte,* Napoli, 1893, e *Di alcune obiezioni* ecc., Na-

Questa scienza o filosofia della storia è stata chiamata recentemente dal linguista Paul: *Principienwissenschaft,* scienza dei principii [3].

Ed è naturale che, se esiste una scienza o filosofia generale della storia, debba esistere anche una *scienza* o *filosofia speciale della storia letteraria* [1].

L'antica *filosofia della storia letteraria* si occupava esclusivamente di cercare il *ritmo* col quale si svolgono i fatti letterari. Lo Hegel, per quell'intima unione di scienza e storia ch'è rappresentata dal suo sistema, anche nell'estetica legò insieme fortemente la teoria e la

---

poli, 1894, spec. in quest'ultima pp. 10-14, sulla differenza tra la storia e la filosofia della storia.

[3] Nei *Principien der Sprachgeschichte,* 2ª ediz., Halle, 1886. — Col PAUL tuttavia io non son d'accordo nella distinzione ch'egli fa tra *Gesetzenwissenschaften* e *Geschichtswissenschaften.* Lo svolgimento storico non è anche *un fatto,* di cui cerchiamo le leggi? La scienza o filosofia della storia sarà, dunque, anch'essa una *Gesetzenwissenschaft.*

[1] " Diese grosse Wissenschaft theilt sich in so viele Zweige als es Zweige der speciellen Geschichte gibt, Geschichte hier im weitesten Sinne genommen, und nicht auf die Entwickelung des Menschengeschlechts beschränkt. Es ist von vornherein zu vermuten dass es gewisse allgemeine Grundbedingungen geben wird, welche für jede Art der geschichtlichen Entfaltung die notwendige Unterlage bilden: noch sicherer aber ist, dass durch die besondere Natur eines jeden Objectes seine Entwickelung in besonderer Weise bedingt sein muss „ (PAUL, *o. c.*, p. 8).

storia delle arti; ed è nota la sua classificazione, ch'è nel tempo stesso uno schema di svolgimento storico, delle arti in *simboliche*, *classiche* e *romantiche*[1]. Il meglio che si è scritto in Italia in questo senso consiste in alcune pagine del libro del De Meis, *Dopo la laurea*, e nel libriccino di Vittorio Imbriani sull'*Organismo poetico*. Si può vedere anche l'ultimo capitolo dell'opera del Gallo sull'*Idealismo e la letteratura*[2]. E sono tutte esposizioni o svolgimenti o applicazioni del pensiero hegeliano[3].

---

[1] Il ZIMMERMANN, infatti, nella sua *Geschichte der Aesthetik*, Wien, Braumüller, 1859, tratta l'estetica hegeliana sotto la categoria: *Theosophie und Historismus* (pp. 666-753).

[2] A. C. DE MEIS, *Dopo la laurea*, Bologna, Monti, 1868-9, 2 voll. — VITTORIO IMBRIANI, *Dell'organismo poetico e della poesia popolare italiana*, sunto delle lezioni dettate ne' mesi di febbraio e marzo 1866 nella R. Università di Napoli, Napoli, 1866. — NICOLA GALLO, *L'idealismo e la letteratura*, Introduzione allo studio razionale della letteratura e della sua storia, Roma, Forzani, 1880, cap. VII, *La scienza e la storia della letteratura*, p. 447 sgg.

[3] A mo' di esemplificazione, dirò che l'IMBRIANI, nel suo libriccino sopracitato, si propone di dimostrare che la letteratura italiana intorno al 1860 aveva chiuso il suo ciclo. Egli muove dalla proposizione che " una letteratura non è se non la lenta elaborazione dell'ideale poetico di un popolo, ciascuno dei stadi della quale si consacra in un capolavoro ,, (p. 27). Espone la teoria dei tre stadii della fantasia: l'*intuitivo*, l'*immaginativo* e il *caratterizzativo*, cui corrispondono

Ma la nuova filosofia o scienza della storia letteraria si domanderà: — In quali condizioni si svolge l'arte? In che relazione sta l'opera d'arte col suo produttore, e coi contemporanei avvenimenti politici e sociali? Da quali condizioni è determinato il prevalere dell'una o dell'altra forma d'arte? E così via.

Quando qualche scrittore di scuola positivista ha espresso l'intenzione di voler fare non più l'*estetica*, ma la *morfologia* o come altro l'ha chiamato, dell'arte, ha avuto un vago sentore di questa scienza. Lascio stare

---

l'*epica*, la *lirica* e la *drammatica*. Ed ecco come applica questo schema alla storia della letteratura italiana: "Il periodo dell'*intuizione* si manifesta nello stile con la concisione, nel metro con la terzina, e ha per massimi rappresentanti Dante, Petrarca e Boccaccio, per epoca di sommo suo splendore il trecento. Il periodo dell'*immaginativa*, per manifestazione stilistica ha la prolissità, per manifestazione metrica l'ottava, per iscrittori principali Poliziano, Ariosto, Tasso, Marino e Metastasio, per punto culminante il cinquecento. Il periodo della *fantasia*, per espressione metrica ha lo sciolto, per rappresentanti precipui l'Alfieri, il Manzoni ed il Leopardi, e ha durato fin quasi ai giorni nostri „ (p. 66, e lo svolge minutamente fino a p. 82). È curioso anche vedere come consideri il complesso delle opere che non sono capilavori: "Non tutte le scritture, non tutti gli scrittori d'una letteratura hanno tanta importanza nella storia da incarnare uno stadio dell'esplicazione dell'ideale nazionale; anzi questo è un onore riservato esclusivamente ai capolavori. Tutto l'ingombro rimanente di opere, opericciuole ed operiociattole

la falsa credenza di sostituirla all'estetica, la quale ha tutt'altro problema da risolvere, e lascio stare il valore dei tentativi fatti![1].

Giacchè in questo capitolo mi son proposto di discutere una serie di dubbii sorti intorno alla trattazione della storia letteraria, accennerò, qui in fine, a una definizione dell'oggetto di essa, che a me sembra erronea, data dal Koerting, e a un dubbio del Gaspary, che mi pare di poter risolvere facilmente.

Il Koerting, dunque, nella sua *Encyklopädie und Methodologie der romanischen Philologie,* assegna alla storia della letteratura i seguenti quattro còmpiti: 1.° lo

---

sono, nell'enucleamento del concetto poetico d'un popolo, quel che le frasi cancellate, le espressioni corrette, gli squarci modificati sono nella creazione d'un'opera individuale: quel che gli abbozzi ripudiati, le pennellate ricoperte o corrette da altre pennellate sono nell'opera del pittore „ (pp. 64-5). Nelle *Fame usurpate* (2ª ediz., Napoli, Morano, 1888, p. 115) ripete così la conclusione dello studio precedente: " L'Italia, dopo avere incarnato spontaneamente tutte le categorie estetiche, adesso non si trova più in un'epoca produttiva „. Non mi trattengo a mostrare quanto tutto ciò sia falso ed arbitrario.

[1] " . . . . . Supposez que, par l'effet de toutes ces découvertes, on parvienne à définir la nature et *marquer les conditions d'existence de chaque art:* nous aurions une explication complète des beaux arts et de l'art en général, c'est-à-dire une philosophie des beaux arts: c'est là ce qu'on appelle une *esthétique.* Nous aspirons à celle-là, messieurs, et pas à une autre „ (TAINE, *Philosophie de l'art,* I, 13).

studio delle condizioni sotto le quali una data letteratura si è sviluppata; 2.° l'indagine dei rapporti biografici degli autori di cui le opere entrano nella cerchia della trattazione; 3.° la determinazione del grado di originalità delle opere stesse; 4.° e la determinazione del loro valore estetico[1].

Ora è evidente, da ciò che son venuto dicendo, che la storia della letteratura ha solo il primo dei còmpiti che qui le si assegnano. Il secondo — la biografia degli autori — in tanto importa alla storia letteraria in quanto rientra tra le condizioni che hanno determinato lo svolgimento letterario. Egualmente, il terzo còmpito; essendo impossibile far la storia della formazione di un'opera senza accennare a ciò ch'è derivato da altre opere letterarie e ciò ch'è elaborazione dell'autore, ossia senza assegnare all'opera il suo grado di originalità. Dunque, il secondo e il terzo sono logicamente assorbiti dal primo. Circa al quarto còmpito, non mi occorre ripetere che la *valutazione estetica* non è la *storia letteraria,* quantunque niente vieti, e possa essere anche desiderabile, che sieno congiunte insieme in uno stesso libro.

Il Gaspary, preludendo al secondo volume della sua *Storia della letteratura italiana,* scrive: " Due diversi in-

[1] Koerting, *o. c.*, II, 482 sgg. Cito l'opera del Koerting sulla citazione fattane dal De Gregorio, *Per la storia comparata delle letterature neolatine,* Palermo, 1896, pp. 21-2. E chiedo scusa di questa citazione, che è la sola che sia in questo libro fatta sulla fede altrui.

teressi possono nella storia letteraria venire tra loro a conflitto: quello per la personalità degli scrittori e quello per lo svolgimento dei generi . . . . . Difficile è tener conto egualmente di entrambi; io l'ho tentato per quanto mi fu possibile „ [1].

Ma il conflitto accennato dal Gaspary può sorgere soltanto quando si dimentichi il vero scopo della storia letteraria; o si oscilli tra le tendenze nuove e le reminiscenze dell'antico. Dato un chiaro concetto della storia letteraria, la considerazione della personalità degli scrittori, come degli altri fattori storici, deve subordinarsi a quella della storia dell'opera letteraria che essi concorrono a spiegare.

E neanche mi piace quel parlare dello svolgimento dei *generi* letterarii, come cómpito proprio della storia letteraria. Meglio dire senz'altro: *opere letterarie.* I *generi letterarii* sono classificazioni, più o meno arbitrarie, fatte dalle vecchie estetiche: la scienza moderna non ha ad esse sostituito niente, e, quanto a me, io credo che si dovrà finire col rinunziare del tutto ad ogni partizione della poesia e della letteratura in classi e generi. Uno storico della letteratura, che faccia oggetto esclusivo della sua considerazione i *generi letterarii,* come una volta s'intendevano, o sarà costretto a lasciar di fuori opere, che, a rigore, non rientrano in quei generi e pur

---

[1] *Storia della letteratura italiana*, trad. di V. Rossi, Torino, Loescher, 1891, vol. II, P. I, p. VI.

sono opere di poesia e di letteratura, o si sforzerà di farvele rientrare allargando e rompendo, qua e là, quei vecchi legami, che, senza nessuna ragione, s'è voluto mettere intorno. Non voglio già dire che non si debbano scrivere storie *della lirica, del dramma, dell'epopea,* ecc. Ma queste sono denominazioni e aggruppamenti alla buona, tanto per intendersi e senza valore scientifico. *Storia della lirica* è la storia di un gruppo di opere che la tradizione chiama componimenti lirici. E quel che importa, in questi casi, è la *storia,* non la classificazione teorica rigorosa.

CAPITOLO QUINTO

Di un giudizio intorno all'opera letteraria del De Sanctis e dello Zumbini.

La strana confusione, che siamo venuti additando nel concetto comunemente accettato della critica letteraria, si ripresenta nei giudizi che si sogliono intorno all'attività dei singoli studiosi di letteratura o, come si dice, dei " critici letterarii ". Perchè, quei giudizi si fondano su un concetto della critica, e se questo è sbagliato, non possono non riuscire anch'essi sbagliati; salvo che, per un secondo e felice errore, l'equilibrio non venga ristabilito, e ciò che la logica non ci darebbe, ce lo dia il buon senso.

Una prova di ciò si può avere nel moltissimo che si è scritto intorno all'opera letteraria di Francesco De Sanctis[1]. L'opinione più diffusa è che il De Sanctis sia

---

[1] Uno degli scritti migliori sul De Sanctis è sempre la commemorazione di P. Villari, più volte ristampata (anche nel volume *In memoria*). Il più ampio è il libro di Pio Ferrieri, *F. d. S. e la critica letteraria,* Milano, Hoepli, 1888, fatto con ricchissima informazione bibliografica, con grande

un gran critico, ma *incompleto*. Ed è naturale; appunto perchè delle varie operazioni intorno alla letteratura, si è fatta una totalità indivisibile, dominata da un principio di unità. Ma, per noi, in conseguenza di ciò che siamo venuti dicendo, il De Sanctis è uno studioso completo, completissimo, in tutto quello che ha saputo o voluto fare; e non gli chiederemo conto di quel che non ha saputo o non ha voluto fare.

Ma, oltre questa erronea opinione intorno al complesso dell'opera letteraria del De Sanctis, molte inesattezze si sono scritte e si ripetono nella stessa valutazione di quel che il De Sanctis ha fatto nel tale o tal altro genere di lavoro. Quante volte il De Sanctis *espositore* dell'opera letteraria — ch'è davvero il gran De Sanctis! — è passato o per un semplice buongustaio o per un geniale fantasticatore!

Ora, se noi vogliamo sapere davvero *che cosa è* e *che cosa vale* Francesco De Sanctis, come studioso di letteratura, sappiamo bene la via da tenere. Noi ci doman-

---

amore dell'argomento e con sufficiente buon senso; ma senza concetti chiari e distinti sulla critica letteraria e senza una vera penetrazione del pensiero del De Sanctis; donde anche i difetti esterni delle ripetizioni, del disordine, dei particolari inutili (cfr. p. es. tutti i sunti ed estratti degli scritti del De Sanctis). Una critica negativa è nello scritto dello ZANELLA, *Della critica letteraria* (in *Paralleli letterari*, Studi, Verona, Münster, 1885, pp. 277-298), ma è cosa di poco o nessun pregio.

deremo: — *Quali* delle varie operazioni intorno alla letteratura ha egli compiuto? e *come* le ha compiuto? È stato uno *storico*, un *espositore*, un *critico*, un *filosofo estetico*, ecc. o tutte queste ed altre cose insieme? e come ha fatto la *storia*, l'*esposizione*, la *valutazione*, la *teoria dell'estetica*, ecc.?

Naturalmente, io non posso qui, come per incidente, esaurire uno studio cosiffatto. Certo, mi tenterebbe moltissimo, perchè riguarda uno scrittore da me prediletto e amorosamente studiato: uno di quegli uómini, ai quali sogliamo essere più particolarmente grati, non tanto per le idee che abbiamo imparato da essi, quanto per la spinta che hanno dato al nostro pensiero. Ma debbo restringermi ad indicare sommariamente il disegno generale di un tale studio, e accennare a qualche punto particolare, nel quale sono più in discordia coll'opinione comune.

Un De Sanctis editore o comentatore di testi letterarii non esiste: il De Sanctis non ha meriti da noverare in tal genere. Ma esiste: 1.° un De Sanctis *filosofo estetico;* 2.° un De Sanctis *espositore dell'opera letteraria;* 3.° un De Sanctis *critico;* 4.° un De Sanctis *storico*. E sotto questi rispetti bisogna esaminarlo.

Il De Sanctis *filosofo estetico* mosse, com'è noto, dall'estetica hegeliana [1]. Ma dell'estetica hegeliana colse la

---

[1] " Il crudo speculativo era divenuto in lui sangue e natura, e quasi incoscienza, sicchè pareva di non riconoscervisi

parte immarcescibile, che nello stesso Hegel non è espressa sempre con piena coscienza e conseguenza: la teoria che l'arte è la rappresentazione bella (= idealizzata = ridotta a ideale) della idea (= realtà). Tutte le discussioni sul significato e il valore metafisico dell'*idea* hegeliana, fortunatamente, non lo toccarono e non lo turbarono sul terreno da lui conquistato, sul quale soltanto si può difendere la libertà e l'indipendenza dell'arte [1].

Di queste teorie fece le prime felicissime applicazioni agli studii di grammatica, di lingua, di rettorica, dando nuova anima alla grammatica col considerarla niente altro che un complesso di regole stabilite dall'uso per

---

più; ma il filo che conduceva la sua critica, le idee dalle quali era illuminata, tutto in sostanza era Hegel. Il che quando gli era dato a riflettere, egli sorridendo ne conveniva „ (Commem. del De Meis, nel vol. *In memoria*, p. 117). Se non che, a leggere nelle *Memorie* del De Sanctis il racconto dello svolgersi delle sue idee sulla letteratura parrebbe che il pensiero hegeliano venisse ad incontrarsi e dar la mano al lavoro già liberamente da lui iniziato. E, in verità, le idee del De Sanctis hanno tale freschezza e intimità da non mostrar più traccia di provenienza esteriore.

[1] Ricordo che io ancora giovinetto, discorrendo con l'uomo cui è dedicato questo libriccino intorno al De Sanctis, e dicendomi egli che il De Sanctis aveva frainteso l'idea hegeliana, la quale non è, senz'altro, la realtà o una realtà qualsiasi, io gli rispondevo: — Ma, se l'ha fraintesa, è questo il suo merito, come estetico!

l'espressione del pensiero, mettendo prima tra le qualità della lingua la *proprietà*, e sconvolgendo da capo a fondo la vecchia rettorica col dimostrare com'essa nasca da una violenta scissione della forma dal contenuto (della espressione dal pensiero) e dal considerare la forma, vuota di contenuto, come qualche cosa di esteticamente bello e pregevole per sè stesso. Grammatica, lingua, rettorica, erano le cittadelle della scuola letteraria pedantesca in Italia; ed egli non le rase al suolo, come alcuno ha creduto, ma vi piantò la bandiera di un nuovo e più giusto dominio [1].

Più tardi, estese l'applicazione del fecondo principio hegeliano allo studio di capilavori della letteratura nazionale e di molti della letteratura straniera. E venne a stabilire un concetto nuovo di quel che sia la poesia: la situazione, il carattere, l'espressione poetica.

I suoi meriti come divulgatore di tali vedute in Italia sono grandissimi, e troppi torcono il muso sdegnosi dalle opere del De Sanctis, i quali non si accorgono di vivere del frutto del lavoro di lui, per quanto lo abbiano ricevuto di seconda e terza mano. Ma si avrebbe torto nel considerarlo come un puro e semplice divulgatore. Non è lavoro di divulgatore l'accettare, col be-

---

[1] Cfr. sulla prima scuola del De Sanctis ciò che ne dice egli stesso nel volume: *La giovinezza di Francesco De Sanctis*, frammento autobiografico pubblicato da P. Villari, Napoli, Morano, 1889: sulla grammatica, p. 163 sgg.; sulla lingua, 195 sgg.; sullo stile, 228 sgg.; sulla rettorica, 252 sgg.

neficio dell'inventario, le opinioni altrui. Nè è lavoro di divulgatore il ridurre ad un principio posto da altri un gran numero di fatti, che vagavano prima senza legge. E questo fece il De Sanctis rispetto all'estetica hegeliana: in modo che, nei suoi scritti, lo stesso Hegel, per così dire, avrebbe trovato qualche cosa da imparare.

Ma, affermato questo merito del De Sanctis, bisogna subito notare un suo demerito. Egli non elaborò l'estetica hegeliana in un nuovo e compiuto sistema estetico.

A far ciò, gli mancarono, secondo me, principalmente, due cose. In primo luogo, gli mancò lo spirito sistematico; il che riconosceva egli stesso: " La verità è che io non sono un sistematico. Il sistema per me è una verità unilaterale, non è tutta la verità. Perciò aborro dai sistemi, pur riconoscendo la loro necessità " [1]. Ma noi diremo piuttosto che, costretto a combattere contro le conseguenze di vecchie ed arbitrarie costruzioni sistematiche, aveva perduto il gusto per un genere di lavori, del quale aveva conosciuto tanti cattivi rappresentanti. Il timore degli apostoli, come accade, gli aveva fatto perdere la fede.

In secondo luogo, il De Sanctis conosceva profondamente e intimamente una sola delle arti: l'arte della parola, ossia la letteratura in generale e la poesia. Ma non pare che avesse eguale conoscenza delle altre arti e delle altre manifestazioni del bello. Il che dipendeva

[1] Nella conferenza su *Zola e l'Assommoir*, cit. dal Ferrieri, *o. c.*, pp. 124-5.

per avventura, non solo da temperamento, ma anche dalle vicende della sua vita. Ora la limitazione al campo letterario è causa della sua forza, ma anche della sua debolezza, come estetico. Della sua forza: perchè egli non aveva quella superficiale virtuosità che s'incontra d'ordinario negli estetici, e toglie loro la vista intima delle cose dell'arte: e potette così gettare le salde fondamenta di una vera estetica della letteratura. Della sua debolezza: perchè gl'impedì di elevarsi ad una considerazione complessiva del mondo estetico, e di stabilire il concetto generale del bello nelle sue varie derivazioni, e in connessione colla teoria delle arti.

In un suo libro accenna di volo ch'egli non conosceva " niente di più inestetico dell'estetica di Vischer ", ossia di Federico Teodoro Vischer, il principale elaboratore dell'estetica hegeliana, da lui conosciuto personalmente nel suo soggiorno di Zurigo[1]. E io credo che il suo giudizio debba accettarsi così pel contenuto come per la forma, incredibilmente pesante, dell'operone vischeriano, formato di quattro grossi volumi ossia di un paio di migliaia e mezzo di grandi pagine, tutte divise in paragrafi e *Anmerkungen*[2]. Ma egli non ha tentato mai di sostituir nulla all'opera del Vischer e a quelle degli altri estetici.

---

[1] In una nota in fine alla 2.ª ediz. del suo *Saggio sul Petrarca*.

[2] *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, 1846-1857, tre parti in quattro volumi. Il Vischer scrisse egli stesso una critica

Non è il caso di esporre qui le sue teorie ed osservazioni letterarie, che sono diventate ormai quasi dei luoghi comuni [1]. E delle sue teorie sulla critica letteraria già ho tenuto discorso incidentalmente in parecchi punti di questo libro.

Chi si facesse a raccogliere gli sparsi pensieri del De Sanctis sull'arte e sulla critica per ridurli ad un certo ordinamento sistematico [2], urterebbe, sulle prime, in una difficoltà. In non pochi casi, quei pensieri, acco-

---

della sua estetica, *Kritik meiner Aesthetik,* nel 5° e 6° volumetto dei suoi *Kritische Gänge,* Neue Folge, Stuttgart, Cotta, 1866-73, pp. 1-156, 1-131.

[1] Vedi specialmente nel volume *La giovinezza di F. de S.*, pp. 313-5. Ricordo nella *Storia della letteratura* le pagine sul *brutto* nell'arte (I, 187-8), e sull'*allegoria* (I, 166-7). Una delle sue teorie più salutari e sulla quale più soleva battere e che pure non ha prodotto tutti i buoni effetti che avrebbe dovuto, è la distinzione tra ciò che il poeta *vuol fare* come uomo, e ciò che *fa* come poeta. " Il poeta — egli dice a proposito di Dante — si mette all'opera con la poetica, le forme, le idee e le preoccupazioni del tempo; e meno è artista, più il suo mondo intenzionale è reso con esattezza. Vedete Brunetto e Frezzi. Ivi tutto è chiaro, logico, e concorde: la realtà è una mera figura. Ma se il poeta è artista, scoppia la contradizione, vien fuori non il mondo della sua intenzione, ma il mondo dell'arte ,, (*St. della lett.*, I, 171).

[2] Un saggio di tal lavoro è nel cap. V del libro del Ferrieri, pp. 101-133, dove si discorre dei " concetti estetici, canoni e metodi critici del De Sanctis ,,.

stati gli uni agli altri, sembrano contradirsi. Ma la contradizione, se ben s'osservi, è piuttosto nella forma che nella sostanza. Chi meglio di lui ha sostenuto che il contenuto non è in sè poetico, ma è poetica l'opera d'arte, espressione viva di un contenuto? Eppure, egli scriverà una volta che " Laura non può esser poetica che come bella „ e le virtù morali di lei lodate dal Petrarca, sono " assolutamente inestetiche perchè fuori della forma (*quale forma?*) „ [1], cioè a dire, sembrerà riportare la poesia al contenuto. Ed egualmente, altrove dirà, parlando dell'*Ugolino:* " con questa combinazione patetica la *poesia* entra anche in questo *prosaico* fondo dell'inferno „ [2]; e, parlando di coloro che vissero senza infamia e senza lode: " sono esseri poetici appunto perchè assolutamente prosaici: la negazione della poesia e della vita „ [3]. Ma, nel primo caso, egli vuol dire semplicemente che le qualità morali di madonna Laura non muovono realmente la fantasia di messer Francesco come fa la bellezza di lei, onde non ricevono espressione efficace, e perciò restano fuori dell'arte; e nel secondo e nel terzo caso, le parole " poesia „ e " prosa „ son usate in senso metaforico, e bisogna sostituire, nel secondo caso, alla parola " poetico „ l'altra d' " interessante „, e, nel terzo, alla parola " poesia „ quella di

[1] *Saggio sul Petrarca*, pp. 67-8.

[2] *Nuovi saggi*, p. 59.

[3] *Storia della lett. ital.*, I, 190.

" grandezza morale „ o simile. Ma la mancanza di una terminologia rigorosa è effetto forse di quel tale esagerato àborrimento dal sistema; e il De Sanctis è stato punito dove ha peccato [1].

Pure, malgrado di questi difetti, chi voglia addestrarsi alla riflessione teorica sull'arte troverà nel De Sanctis una guida impareggiabile. Era un vero filosofo, un po' improvvisato, se vogliamo, ma un filosofo: un intelletto che dallo studio dei particolari risaliva sempre ai concetti generali, e mai si lasciava distrarre da preoccupazioni e da pregiudizii e dall'autorità delle opinioni altrui [2].

Intorno al De Sanctis *espositore* delle opere letterarie possiamo risparmiarci un lungo discorso. Egli è stato il più geniale espositore che sia mai esistito dei capilavori letterarii, in Italia, e forse non solo in Italia [3]. L'esposizione è un'opera d'arte, e il De Sanctis, l'arti-

---

[1] Per alcuni saggi di definizioni contraditorie da lui date della critica letteraria, vedi sopra pp. 81-2 *n*.

[2] Del De Sanctis, filosofo ragionò degnamente R. MARIANO, nel suo discorso letto per l'inaugurazione del busto del De Sanctis nell'atrio dell'Università di Napoli il 29 dicembre 1889. Ma il MARIANO esagera alquanto nel considerare il De Sanctis come filosofo idealista, perchè, se dall'idealismo prese le mosse, per indole d'ingegno e per posteriore svolgimento, fu filosofo *realista*.

[3] Vedi le sue caratteristiche giustissime dei critici francesi e dei critici tedeschi, in *Saggi*, p. 418.

sta sommo di questo genere. Chi non ricorda la meravigliosa descrizione da lui fatta della forma petrarchesca nel capitolo V del *Saggio sul Petrarca?* Chi non ricorda i saggi su *Francesca da Rimini,* su *Farinata,* sul *Conte Ugolino,* — creazioni artistiche di genere diverso, ma di pari valore estetico delle creazioni dantesche su cui si fondano?

Ma occorre intendere bene la vera natura e l'intrinseca importanza dell'esposizione; ed è quello che abbiamo tentato di mostrare nei capitoli precedenti. E così parrà chiaro che il De Sanctis non compieva nè un lavoro superfluo, nè dava sfogo a una semplice sua bizzarria individuale. Egli compieva qualche cosa di così alto e di così necessario come la stessa poesia [1].

Ed, egualmente, possiamo sorvolare sul De Sanctis *critico estetico.* Due condizioni principali concorrono a costituire un buon critico estetico: una sana teoria dell'arte e la facoltà di cogliere i tratti salienti dell'oggetto da esaminare. Entrambe queste condizioni si ritrovavano nel De Sanctis in grado eminente. Ed egli potette così portare un vero rinnovamento nei nostri giudizii sulle opere letterarie. È suo merito l'averci appreso a gustare le letterature straniere moderne, per quel ch'esse veramente valgono, non attraverso le sim-

[1] " Si sono scritte delle dissertazioni per provare l'inutilità della critica. Eh! mio Dio! La critica germoglia dal seno stesso della poesia. Non ci è l'una senza l'altra. Cominciate, dunque, dal distruggere la poesia ,, (*Saggi,* p. 356).

patie politiche e filosofiche e rivoluzionarie dei romantici. È suo merito l'aver messo in una nuova luce il carattere e il significato delle maggiori opere del pensiero e della fantasia italiana. Vedete, per esempio, la posizione da lui stabilita per giudicare esteticamente l'opera dantesca: " Dante è stato illogico: ha fatto altro che non intendeva „ [1]. In Dante lottavano il politico-teologo-teorico, e il poeta; e la *Divina Commedia*, nelle sue parti veramente divine, rappresenta la vittoria di Dante poeta sugli altri Dante che s'agitavano in lui. Come siamo lontani dai vecchi giudizii giobertiani o di simile scuola, pei quali il Dante teologo formava la grandezza del Dante poeta! Lo stesso criterio, applicato a Torquato Tasso, ci spiega il dissidio tragico della vita poetica del Tasso: egli, teorico dell'arte, e credente con piena fede nelle teorie artistiche dei suoi contemporanei, cerca di distruggere o di mutilare nella sua anima " quel mondo lirico, subiettivo e musicale . . . . quel mondo sentimentale „, ch'è la sua vera gloria di poeta [2]: non vi riesce a pieno nella *Gerusalemme liberata* e vi riesce nella *Conquistata*, dove il suicidio è consumato. E, in Francesco Petrarca, il De Sanctis scovre il Petrarca vero, tutto diverso dal Petrarca dei petrarchisti; e salva Ludovico Ariosto dalle condanne dei critici del contenuto col riconoscere in lui la

[1] *Storia della lett.*, I, 175.

[2] *O. c.*, II, 174.

maggiore incarnazione del solo ideale superstite nell'Italia del cinquecento, l'ideale dell'arte pura[1]. E, accanto all'Ariosto, viene a collocarsi il maccheronico Merlino, un Rabelais italiano, dotato di una potenza plastica quasi dantesca, che fino ai giorni nostri era passato per uno scrittore di semplici buffonerie, del grado di un Berni o di un Tassoni.

E di quali colpi mortali la critica del De Sanctis feriva quelle opere che si presentavano colle false sembianze di creazioni artistiche geniali! L'*Armando* del Prati, la *Beatrice Cenci* del Guerrazzi, l'*Ebreo di Verona* del Bresciani, la *Lucrezia* del Ponsard, le liriche della Sassernó, queste ed altre opere, che ebbero il loro momento di celebrità, furono da lui sfatate per sempre. Ed al *Roi s'amuse* e agli altri drammi di Victor Hugo, ammirazione dei romantici, egli assegnò il loro posto come opere d'arte assai ingegnose ma prive di vera genialità poetica.

Meriti grandi e numerosi; e varrebbe la pena di ricordarli uno per uno ai molti che li hanno dimenticati o fingono di dimenticarli.

Ma a me preme piuttosto di rettificare i giudizii

---

[1] " Niun'opera fu concepita nè lavorata con maggiore serietà. E ciò che la rendeva seria non era alcun sentimento religioso o morale o patriottico, di cui non era più alcun vestigio nell'arte, ma il puro sentimento dell'arte, *il bisogno di realizzare i suoi fantasmi* ,, (*Stor. della lett. ital.*, II, 15-16).

che corrono intorno al De Sanctis considerato come *storico* [1].

È stato spesso detto che nelle opere del De Sanctis sia deficiente la parte storica. Ciò è vero soltanto quando si prenda la parola *storia* in un senso affatto materiale ed esteriore; ossia quando si chiami storia la ricchezza di fatti minuti, di nomi di autori, di titoli di opere, di date cronologiche; e si confonda, insomma, la storia col repertorio o dizionario storico. Ma, con un concetto più vero e più elevato della storia, il De Sanctis apparirà, quale fu, uno *storico di prim'ordine, in quella parte della storia, che egli prese a trattare.*

Ora, qual'è questa parte? Non tutti gli storici hanno l'obbligo di lavorare su uno stesso terreno. Il De Sanctis prediligeva *la storia dei grandi movimenti ideali delle società*, e *la storia dello svolgersi delle grandi personalità.*

L'opera sua maggiore in questo genere è, naturalmente, la *Storia della letteratura italiana,* nella quale vennero come a fondersi i parecchi frammenti prima sparsamente lavorati [2].

---

[1] Qualche accenno sull'argomento feci già in un mio articolo: *Una lettera di A. Gaspary a Francesco de Sanctis*, pubbl. nel numero speciale che il giorn. letter. *La Tavola Rotonda* consacrò alla memoria del De Sanctis il 25 giugno 1893.

[2] *Storia della lett. ital.*, 8ª ediz., Napoli, A. Morano, 1879, due volumi.

Che cosa è questa *Storia della letteratura italiana?* Il De Sanctis ha preso qui la parola *letteratura* in un senso largo e caratteristico. Per lui *letteratura* è tutto il *contenuto ideale* della vita — intuizioni religiose, morali, politiche, ecc. — in quanto si manifesta nelle opere letterarie [1]. E la sua *Storia della letteratura italiana* è una vera *storia intima* dell'Italia [2]; a cominciare dal periodo ancor pieno di fede religiosa e politica che è il secolo XIII-XIV, e continuando pel periodo nel quale ogni serietà d'ideali si spegne, che ha il suo culmine nel secolo XVI, ultimi superstiti gl'ideali artistici e scientifici; e via via, pel periodo del marasmo intellettuale, iniziato dalla reazione cattolica, quando pure si vanno gittando, da alcuni individui solitarii o perseguitati, i germi nuovi, che debbono produrre il risveglio dell'Italia nel secolo XVIII e nel nostro. E le ultime pagine dell'opera descrivono in pochi tratti le condizioni spirituali dell'Italia presente; e terminano con un monito e un augurio [3].

---

[1] Tale è l'interpretazione che io ricavo dall'insieme della trattazione. A un punto, discorrendo della scienza italiana dei secoli XVII e XVIII, e del suo penetrar nella coscienza comune, conchiude: “ La nuova scienza non è più scienza, è *letteratura* „ (II, 348).

[2] Si ode ripetere: che la *Storia della letteratura* del De Sanctis non è una *storia*, ma una raccolta di *saggi* staccati sui varii scrittori. Giudizio superficialissimo, formato, io credo, sulla lettura dei soli titoli dei capitoli.

[3] “ . . . . Viviamo molto sul nostro passato e del lavoro

Ai fatti intimi e dominanti soleva rivolgere l'attenzione anche nei lavori d'indole biografica, dei quali, oltre molte pagine della *Storia*, e i profili letterarii del Foscolo e del Parini ricorderò le commemorazioni del La Vista, del Puoti, del Settembrini, del Marvasi, del D'Azeglio, di Guglielmo Pepe, del Thiers[1]. Ma l'opera sua principale d'indole biografica sarebbe riuscita quella su *Giacomo Leopardi*, nella quale si occupava poco tempo prima della sua morte, desideroso — com'egli ebbe a scrivere — " di consacrare gli ultimi anni *suoi* al poeta diletto della *sua* giovinezza ". Il frammento pubblicato[2] è uno studio finissimo dello svolgersi della personalità morale e intellettuale del Leopardi, vero esempio di lavoro minuto che non degenera mai nel piccolo e nell'insignificante. E se non ha avuto la fortuna che meritava, gli è stato pel tacito pregiudizio, che poco di nuovo poteva dirci un De Sanctis dopo le rivelazioni — che so io? — degli Antona Traversi e di altri si-

---

altrui. Non ci è vita nostra e lavoro nostro. E da' nostri vanti s'intravede la coscienza della nostra inferiorità. Il grande lavoro del secolo decimonono è al suo termine. Assistiamo ad una nuova fermentazione d'idee, nunzia di una nuova formazione. Già vediamo in questo secolo disegnarsi il nuovo secolo. E questa volta non dobbiamo trovarci alla coda, non a' secondi posti " (II, 465).

[1] Nei *Saggi* e *Nuovi saggi critici*.

[2] *Studio su Giacomo Leopardi*, opera postuma, pubblicata da R. Bonari, Napoli, A. Morano, 1886.

mili studiosi positivi del Leopardi. E, certamente, in quell'opera è inutile cercare le *fonti* latine e greche dei canti leopardiani: perchè il De Sanctis voleva mostrarci la genesi di ciò ch'è il proprio e caratteristico delle creazioni leopardiane. La ricerca delle fonti leopardiane è cosa tanto facile che si può affidarla a un qualunque manovale della corporazione dei critici letterarii.

Nessuno vorrà negare, dunque, al De Sanctis il nome di storico, perchè ha rivolto e circoscritto il suo interesse alle parti più notevoli di quel complesso caotico di fatti che chiamiamo materia storica. Questo dovrebbe essere, anzi, un suo titolo di gloria, come storico.

Ma — dicono alcuni — che il De Sanctis ponesse la mira alta, non si nega. La sua deficienza è nel *metodo.* I suoi lavori di storia sono piuttosto divinazioni e congetture geniali che storia salda e positiva e documentata. Le sue costruzioni, insomma, non poggiano su una *base* di fatti. —

Come? non poggiano su una base di fatti? O che il De Sanctis traeva dalla sua fantasia i materiali della sua storia? Ovvero, la sua storia era una costruzione *a priori* sul genere di quelle delle quali ho dato un saggio nel capitolo precedente? [1]. Io ho sempre creduto che

---

[1] Vedi pp. 83-5. E che il De Sanctis non appartenesse, come filosofo, all'indirizzo hegeliano o idealistico, vedi sopra p. 98. Non bisogna lasciarsi ingannare dalla fraseologia impropria nella quale inciampa qualche volta. Così (*Nuovi saggi*, p. 208) scrive: " Lo storico non deve essere solo sagace e

i lavori di storia del De Sanctis poggino sopra una base di fatti, ed anzi, se mi permettete di dire, sopra una base granitica.

I fatti, dei quali si serviva il De Sanctis, erano principalmente le opere stesse letterarie, le quali, bene interrogate, ci parlano meglio di qualunque altra sorta di notizie o documenti. Di queste egli aveva una conoscenza larghissima ed intimissima: è risaputo che, da giovane, alla scuola del Puoti, aveva letto, uno per uno, tutti gli scrittori italiani, dai trecentisti a venire in giù: e quelle opere letterarie ebbe tra mano continua-

---

diligente espositore di fatti, ma aver *occhio metafisico* che sappia cogliere tra la varietà degli accidenti i tratti essenziali „. Ma è evidente che, qui, la *metafisica* non c'entra punto: egli coll'*occhio metafisico* intendeva designare le qualità superiori dello storico. — Eccellenti considerazioni sulla storia, in senso realista, contengono le lezioni sulla *Letteratura napoletana*, raccolte dal Torraca e pubblicate nel giorn. *Roma*, e ristampate nel numero citato della *Tavola Rotonda*. E in una di esse, discorrendo degli studii storici presso di noi e dell'influenza della filosofia tedesca, dice esplicitamente: " Ma sopravvenne in Italia la filosofia tedesca, trasmessaci per mezzo della letteratura francese, e come lì la storia è fatta *a priori*, e non si tiene conto della parte positiva, si sviluppò un movimento filosofico in cui appunto la parte positiva fu trascurata. È buono augurio che oggi cominci un indirizzo verso le indagini positive, comprendendosi che la base del progresso non sono le teorie, ma le ricerche „.

mente in un'intera vita, consacrata nella sua parte migliore all'insegnamento e all'attività degli studii. Di questo suo intimo commercio cogli scrittori italiani si hanno le tracce, fra l'altro, nella copia, nella facilità, e nell'opportunità degli esempii e delle citazioni, che si notano nella sua *Storia della letteratura.* E nessuno forse dei presenti studiosi di letteratura lo pareggia nella larghezza e profondità di tale conoscenza, all'infuori del Carducci. Che gli storici positivi si mettano la mano sulla coscienza, e dicano se, proprio davvero, credono di conoscere i *fatti* della letteratura italiana meglio di Francesco de Sanctis! Io potrei lamentare invece — e non sarebbe un lamento nuovo — che parecchi di essi, intenti a studiare gli scrittori italiani, spendano troppe ore negli archivii e tra i libri vecchi, e troppo poche nel *leggere* le opere degli scrittori che *studiano!*

A questo primo gruppo di fatti, il De Sanctis congiungeva non poche e non volgari e sopratutto, non superficiali, conoscenze storiche e filosofiche. Giovane, era stato, com'egli stesso ci racconta, un gran divoratore di libri; e se un'altra volta ebbe occasione di dire ch'egli aveva nella sua vita piuttosto meditato che letto, ciò significa semplicemente che usava digerire bene i libri che leggeva.

Ma l'altra fonte, davvero importantissima, da cui il De Sanctis traeva gli elementi delle sue costruzioni storiche, era l'intelligenza profonda ch'egli aveva dell'uomo, delle sue tendenze, dei suoi ideali, della sua psicologia in una parola, e della parte che in questa psicologia oc-

cupano l'arte e la letteratura. Fatti anche questi, che si conquistano colla vigile e spesso inconscia osservazione intellettuale. E ognuno sa, o dovrebbe sapere oramai, che la storia si fà non solo coi documenti materiali, ma anche, e principalmente, con questi documenti che noi conserviamo nel nostro spirito, coi quali i primi vengono interpetrati e rischiarati. Chi ha più vissuto ed osservato, meglio comprende la storia.

Come si vede, dunque, la *base dei fatti* era assai larga ed importante.

E nella materia bruta dei fatti storici il De Sanctis figgeva quello stesso sguardo d'aquila col quale soleva guardare e comprendere un'opera d'arte. Egli coglieva, della storia come dell'opera d'arte, i tratti salienti e caratteristici. Le sue descrizioni delle epoche o periodi della storia letteraria italiana, resteranno, tanto sono vere e complesse. Ed io ho sempre ammirato com'egli abbia saputo liberarsi da tutti quei convenzionali legami cronologici, che rendono schiavi i deboli. Le sue partizioni corrispondono sempre ai cangiamenti reali, e hanno tutta la vaghezza e l'ondeggiamento di questi.

E, sia per la natura delle questioni che si proponeva e del materiale adoprato, sia per le qualità sovrane del suo ingegno, in pochi storici si trovano così pochi e così lievi errori come in lui. Del che si persuaderà chiunque si faccia a leggere attentamente, per esempio, la *Storia della letteratura.* Adolfo Gaspary se ne persuase in tal modo che volle dedicare *alla cara memoria di Francesco de Sanctis* la sua eruditissima *Storia lettera-*

ria, nella quale, in tutti i punti capitali, accetta le vedute e le soluzioni del maestro.

Se non che, oltre le quistioni predilette dal De Sanctis, ve ne sono altre, che non possono trattarsi col materiale adoprato da lui. È naturale che opere insigni come *Le origini dell'epopea francese* del Rajna o le *Origini del teatro italiano* del D'Ancona, richieggano una preparazione tutta diversa. Il De Sanctis forse poteva sentire al fiuto ciò che in un'opera letteraria, per esempio, era roba presa d'accatto e non fusa colla creazione dell'autore, ma non poteva dirci donde quella roba fosse stata presa; e così via.

Oltre di ciò, usare della propria penetrazione d'ingegno, è bene; ma diffidarne è prudente, specie in fatto di storia. E per la buona riuscita di una grande costruzione storica, che richiede le forze collettive di una o più generazioni, non bisogna trascurare tutte le specie di sussidii materiali che la diligenza del ricercatore ci porge.

Il De Sanctis ebbe coscienza di queste esigenze e di queste difficoltà; e ciò lo indusse a proclamare, come tutti ricordano, l'obbligo degli studiosi italiani di esplorare a parte a parte, pezzo per pezzo, tutto il campo della nostra storia letteraria, e a consigliarli di smettere per qualche tempo il pensiero di una complessiva storia letteraria — che non poteva non riuscire superficiale e affrettata — e darsi ai lavori preparatorii e alle monografie particolari [1].

---

[1] Nel saggio su *Luigi Settembrini e i suoi critici* (in *Nuovi saggi*, p. 250 sgg.).

Ma ciò non importa, come alcuni hanno creduto, una ritrattazione del suo metodo. Il suo *metodo* è lo stesso di quello di tutti gli studiosi serii di storia. E la differenza, tra lui e gli altri storici, è soltanto, come son venuto mostrando, nelle *quistioni*, nel *materiale*, e, sopratutto, nell'*ingegno*. Padroni, quelli che vogliono, di chiamare queste differenze, differenze di *metodo;* ma si ha l'obbligo di avvertirli che, in tal modo, fanno un uso storto delle parole: ecco tutto.

Del resto, che l'opera storica del De Sanctis non sia universalmente intesa ed apprezzata, non è cosa poi da far meraviglia. Egli, nella sua parte migliore e più alta, si dirige ai pochi: i più, o non lo comprendono, o ammirano in lui non so qual scintillìo di osservazioni e d'immagini da cui restano come abbarbagliati. Ma, a chi volesse una riprova della solidità delle costruzioni storiche del De Sanctis, io consiglierei questo facile esperimento. Legga e studii bene uno scrittore italiano, servendosi di tutte le monografie e monografiette che sono state scritte intorno ad esso, e cerchi di fissarne il carattere e il significato e il valore. Quando avrà fatto, per conto suo, questo studio, legga o rilegga quel che ha scritto sullo stesso argomento il De Sanctis, e vedrà chi lo contenta meglio di tutti, e meglio di sè stesso! Questo esperimento si può fare, per esempio, anche prendendo a termini di confronto l'opera lodatissima del Villari e il breve capitolo del De Sanctis nella *Storia della letteratura* intorno al *Machiavelli*.

Ed ora mi resterebbe ad accennare al De Sanctis

scrittore, che, secondo me, non è stato a sufficienza apprezzato: egli aveva tutte le qualità del grande scrittore, e gli facevano difetto, talvolta, non sempre, le qualità secondarie; e per lo più, a cagione di una certa frettolosità nell'esecuzione. La prosa gli usciva di getto dalla penna, portante impressa la vita del pensiero, l'entusiamo dello scrittore. Con pochi ritocchi, si sarebbe potuto toglierne le esuberanze, e mondarla di qualche scoria; ma anche quei pochi ritocchi, spesso, erano trascurati [1]. Tuttavia, la forma grezza e possente del De Sanctis piacerà sempre meglio di quella polita e fiacca di altri scrittori [2].

Tali sono le linee principali di uno studio che si potrebbe fare intorno all'opera letteraria di Francesco de Sanctis.

Se al De Sanctis riaccosto lo Zumbini, la colpa non è mia, ma di chi ha fatto un così strano riavvicimento. Se io dovessi parlare di studiosi della letteratura, di-

---

[1] I suoi manoscritti quasi non portano traccia di correzioni.

[2] Lo ZANELLA lamenta che il De Sanctis avesse troppo dimenticato " quei fiori di lingua appresi alla scuola del Puoti ,, (*o. c.*, p. 283)! E non so perchè questo lamento mi fa ripensare a quegli editori che vogliono illeggiadrire l'impetuoso vento dantesco che *i rami schianta, abbatte e porta fuori,* facendogli portare... *i fiori!* — Intorno alla forma del De Sanctis, osservazioni giustissime nel *Discorso* cit. del MARIANO.

versi, almeno in parte, nel genere, dal De Sanctis, ma prossimi a lui di valore, citerei — che so io? — il Carducci, il Rajna, il D'Ovidio, il D'Ancona ed altri. Ma l'opinione comune mette accanto, se pure un po' più giù, del De Sanctis, lo Zumbini, ed io lo ritrovo a quel posto e me ne occupo ora.

È necessario ch'io tiri fuori le viete frasi tacitiane e petrarchesche del *sine ira et studio* e del *parlo per ver dire?* è necessario ch'io dichiari che, in tutto quello che sto per dire, io sono mosso semplicemente dall'amore purissimo del vero? Queste dichiarazioni probabilmente non sarebbero credute, e il farle a me parrebbe quasi una mancanza di rispetto verso me medesimo [1].

Nell'opinione che si ha dello Zumbini appaiono chiari gli effetti del concetto confusionario, ch'è in uso, della critica letteraria. Lo Zumbini è il *critico* per eccellenza, tutto critico, nient'altro che critico. Egli possiede il secreto di quella manipolazione misteriosa ch'è la vera critica letteraria. Egli, alle intuizioni filosofico-estetiche

---

[1] L'opera dello Zumbini non è stata mai fatta oggetto di un esame critico serio e spassionato, non potendosi chiamar tale lo scritto del Montefredini in *Studi critici*, Napoli, Morano, 1877, pp. 94-121, mosso evidentemente da motivi personali e privo quasi del tutto di valore scientifico. Chi ha conosciuto personalmente il Montefredini, sa ch'egli era un uomo che viveva e sguazzava nell'odio, come la salamandra nel fuoco. Qualche buona osservazione vi s'incontra come per caso.

del De Sanctis, congiunge le ricerche storiche, e specialmente la critica comparativa; il che significa ch'è quasi un De Sanctis riveduto e corretto.

Ma io cercherò di non farmi stordire da tale romorio di voci concordi ed insistenti, per quanto tra di esse ne discerna alcune che mi suonano autorevoli all'orecchio [1]; e anche innanzi all'opera letteraria dello Zumbini ripeterò quelle domande che mi son proposto innanzi all'opera di Francesco de Sanctis: — *Quali* delle varie operazioni, comprese sotto il nome di " critica letteraria ", ha egli compiuto? e *come* le ha compiuto?

Neanche lo Zumbini, ch'io sappia, ha fatto mai lo scovritore o l'editore o il comentatore di testi letterarii; e non è su questi punti che si può discuterlo. Ed anche le sue opere possono rientrar soltanto in queste quattro categorie: 1°) estetica o teoria della letteratura; 2°) esposizione dell'opera letteraria; 3°) valutazione; 4°) storia.

[1] De Sanctis, *Luigi Settembrini e i suoi critici*, in *Nuovi saggi*, pp. 226-254; e D'Ovidio, *Saggi critici*, Napoli, D. Morano, 1878, pp. 136-149. Nel primo di essi, c'è l'indulgenza del vecchio pel giovane; nel secondo, l'affetto, facile all'esagerazione, dell'amico per l'opera dell'amico. E da questi due giudizii, chi bene osservi, prende effettivamente le mosse la reputazione dello Zumbini. Del resto, il De Sanctis si riferiva al primo lavoro pubblicato dallo Zumbini; che cosa abbia pensato della posteriore produzione di lui non so, quantunque mi paia facile indovinarlo, conoscendo le teorie critiche ed estetiche del De Sanctis, di cui quelle dello Zumbini sono una vera e propria, sebbene mascherata, negazione.

Come teorico ed estetico, il lavoro capitale dello Zumbini resta sempre quel suo primo scritto intorno alla critica italiana, a proposito delle lezioni del Settembrini, ch'è anche la sua cosa migliore[1]. D'allora in poi, non solo non si nota, nella sua produzione letteraria, nessun progresso, ma piuttosto un regresso, così nell'importanza delle quistioni prese a trattare come nel modo di trattarle e, finanche, nella forma letteraria. Tuttavia, non bisogna esagerare. Quel lavoro era buono come lavoro di principiante e meritava incoraggiamento; il De Sanctis lo lodò e incoraggiò l'autore, e fece benissimo. Ma non è da credere che contenga qualche scoverta importante, o, per parlare più modestamente, un risultato di qualche importanza per gli studii. Non era cosa troppo ardua il sottoporre a una critica di principii un'opera così fiaccamente e illogicamente pensata, quale la Storia letteraria del Settembrini[2]. Lascian-

---

[1] Vedine la recente ristampa nel volume di *Studi di lett. ital.*, Firenze, Le Monnier, 1894, pp. 179-258.

[2] Non sembrerà un'indiscrezione ch'io ripeta, a questo proposito, un particolare che soleva raccontare Silvio Spaventa. Nel tempo ch'egli era insieme col Settembrini nell'ergastolo di S. Stefano, ed entrambi alleggerivano con gli studii la dura prigionia, quando per caso lo Spaventa tentava col Settembrini un discorso, non dico filosofico, ma che richiedesse un certo sforzo mentale, il Settembrini, dopo aver cercato di fare attenzione un momento, si metteva le mani sulla fronte e gridava: — Smetti, per carità, che mi viene

do dunque fuori considerazione il giudizio intorno al Settembrini e guardando alla parte teorica del lavoro, in essa troviamo esposta, con molta lucidezza, la distinzione delle due scuole di critica letteraria, che intorno al 1860 tenevano il campo in Italia: la scuola che giudicava le opere d'arte secondo il valore del contenuto e la scuola, allora nuova, che le giudicava secondo il valore della forma: la scuola, per così dire, del Gioberti e quella del De Sanctis. Se non che, tale distinzione d'indirizzi era stata già posta recisamente dal De Sanctis stesso in alcuni dei suoi saggi [1]. Lo Zumbini tenta di suo la conciliazione tra le due scuole; e questa dovrebbe essere la parte capitale e originale del lavoro; ma questa stessa parve, giustamente, al De Sanctis la *parte fiacca* [2]. Il problema è il seguente: — L'arte consiste nell'espressione piena ed efficace (= bella) di un dato contenuto. Ma tutto il pregio dell'arte consiste nell'espressione, ossia nella forma? E il contenuto non ha nessun valore? E, se ha valore, qual'è questo valore? è un valore estetico o estraneo all'estetica? — Lo Zum-

dolor di capo! — Al poco valore mentale del Settembrini alluse anche, con molto garbo e delicatezza, il De Sanctis nella prefazione alle *Ricordanze*. Ed a me è parso sempre assai strano il veder citati insieme, come fanno molti, il Settembrini e il De Sanctis, quasi fossero scrittori dello stesso genere e valore, o, almeno almeno, della stessa scuola!

[1] Per esempio in quello su *Pier della Vigna*, in *Saggi*, p. 413.

[2] *Nuovi saggi*, p. 239 *n*.

bini risponde: il contenuto ha per sè un maggiore o minor valore *estetico*, che si aggiunge al valore *estetico* della forma (espressione). Perchè — egli dice — " ci sono argomenti più prossimi a idealità, *materie che hanno da natura qualche cosa di quella forma onde vanno pienamente improntate per divenire opere d'arte* „. Ci sono argomenti che " portano la scintilla, che il soffio dell'artista dilaterà in fiamma „ [1]. Questa teoria ha il merito, che le riconosciamo molto volentieri, di essere esposta con molta chiarezza; il che rende facile il confutarla. Non c'è veduta più erronea e dannosa in estetica del far dipendere la bellezza della forma dalla qualità del contenuto; come se, per es., alcuni argomenti potessero essere espressi in una forma di scrittura bella, ed altri dovessero necessariamente esprimersi in una forma brutta, o non bella, ch'è lo stesso. Ogni contenuto può avere una forma bella, che non è altro se non quella che lo esprime in modo pieno ed efficace. La forma bella di una dimostrazione matematica non può esser certo la strofe alata d'una canzone [2]; ma sarà la nuda prosa euclidea. La forma bella di una trattazione politica o filosofica sarà la prosa del Machiavelli, o del Descartes, o del Pascal. Quante volte, nel leggere la

[1] *Studi di lett. ital.*, pp. 235-6.

[2] Anzi, il verso sarebbe in tal caso la forma brutta; e di qui la sconcordanza estetica che appare nella maggior parte dei cosiddetti poemi didascalici. Sono contenuti che parlano con voce falsa, per quanto armoniosa.

prosa di un filosofo, non abbiamo provato un reale diletto estetico, nascente dal fatto che quella prosa ci faceva passare facilmente e pienamente nell'animo il contenuto del pensiero di quel filosofo. Lo Zumbini non intese profondamente la teoria della forma nel De Sanctis[1]; e, credendo di correggerla e compierla, ne sconobbe la vera importanza; e tentò di rigettare l'estetica un gran tratto indietro dal punto cui l'aveva condotta, in Italia, il De Sanctis.

— Ma, dunque, il contenuto non ha nessun valore in arte? — Chi dice questo? Il contenuto può avere maggiore o minor valore, e il critico ha il dovere di misurarlo e giudicarlo. Ma questo valore non è più un valore *estetico* (ossia *di espressione*, ossia *di forma*). È un valore estraneo all'estetica; è un valore intellettuale, morale, politico, filosofico, ecc., e, per dirla con una parola, il contenuto dell'arte è l'*interessante*, quel che, sotto varii rispetti, interessa.

Il De Sanctis in una nota al suo scritto su *Luigi Settembrini e i suoi critici*, rimettendo le cose a posto nella confusione creata dallo Zumbini, lo ammoniva: " Lo Zumbini non ha bene studiato la teoria che ha per fon-

[1] Fra i tanti luoghi nei quali il De Sanctis ne discorre, citerò uno della *Storia della letteratura*, a proposito della forma dell'Ariosto: " qui eleganza, armonia, colorito, non vengono da alcun preconcetto dello spirito; ma sono *la forma stessa delle cose*, non il loro ornamento o la loro veste, ma *la loro chiarezza* ,, (II, 28).

damento l'indipendenza dell'arte, o l'ha studiata solo nelle esagerazioni di Victor Hugo e di tutti i romantici, che ne hanno cavato la formola eccessiva: *l'arte per l'arte*....[1]. La scienza (dell'estetica) è nata il giorno in cui il contenuto è stato non messo da parte o dichiarato indifferente, come crede lo Zumbini, ma collocato al suo posto, considerato come un antecedente o un dato del problema artistico ..... La forma non è *a priori*, non è qualche cosa che stia da sè e diversa dal contenuto, quasi ornamento o veste o apparenza o aggiunto di esso: anzi è essa generata dal contenuto, attivo nella mente dell'artista: tal contenuto, tal forma „[2].

Ma lo Zumbini, ch'io sappia, non s'è dato per inteso di queste obiezioni; e nè ha difeso con nuovi argomenti la sua teoria, nè l'ha abbandonata.

Dico che non l'ha abbandonata, non solo pel fatto che anche di recente ha ristampato il suo saggio senza apporvi nessuna nota che implichi una correzione, ma perchè, qua e là, in molti suoi scritti tale teoria falsissima si fa viva. Per citarne solo qualche esempio che mi occorre alla memoria, se voi aprite il volume sul Monti, vedrete ch'egli, proprio a principio, dichiara di

---

[1] Il creatore dell'espressione *l'arte per l'arte*, tante volte ripetuta di poi, par che fosse Victor Cousin (cfr. Menendez y Pelayo, *Hist. de las ideas estéticas*, Tomo IV, vol. II, Madrid, 1889, p. 161).

[2] De Sanctis, *Nuovi Saggi*, pp. 239-240 *n*.

volere studiare gli elementi *estetici* della *Basvilliana*, e il principale di questi elementi *estetici*, sarebbe... il viaggio espiatorio del Basville! E così egli cerca di spiegare la mancanza di poesia di tanta parte del *Pilgrim's Progress* del Bunyan con la natura del cristianesimo e il suo aborrimento dalla figurazione delle passioni; come se Dante, cristianissimo, non avesse, per la forza della sua fantasia poetica, dato corpo anche ai più mistici ideali cristiani! La causa della mancanza di poesia nel Bunyan non è la materia *cristiana*, ma il non averla saputo rappresentare altrimenti che per mezzo della fredda allegoria; mezzo di espressione non creato dalla fantasia, ma escogitato dalla riflessione e perciò esteticamente inefficace [1]. E, nello scritterello su Vittoria Colonna, egli afferma che la vita della Colonna era per sè stessa *una poesia;* e, peggio seguitando e lasciandosi guidare da motivi addirittura extraestetici, mette la superiorità della Colonna sugli altri rimatori del tempo nell'accordo che in lei era tra la vita e l'arte, i sentimenti reali e i sentimenti espressi nei versi. Come se tutta la *poesia* della sua vita e del suo amore per quella cavalleresca e valorosa e geniale canaglia del Marchese di Pescara abbia impedito alla Colonna di essere una me-

---

[1] E, discorrendo della *Palinodia* e dei *Paralipomeni:* " Ma con la sola qualità dell'ingegno non si spiega appieno la mediocrità satirica del Leopardi: bisogna che si tenga ragione anche di qualche difficoltà obiettiva ,, (*Saggi critici,* p. 29).

diocrissima rimatrice; e tra i lirici del cinquecento, quanti, senza *poesia* di vita, la superano [1].

Oltre la teoria del contenuto estetico, poche altre idee generali sull'arte e la letteratura manifesta lo Zumbini; ma non sono idee sue: sono reminiscenze, non ben digerite, dei vecchi trattati di *Poetica* e *Rettorica*. Lo

[1] A questo proposito, mi si permetta di ristampare qui in nota, un mio scritterello di pochi righi, che inserii, qualche anno fa, in una pubblicazione d'occasione. È intitolato:

" Il sonetto di una commediante.

Se alcun fia mai che i versi miei negletti
Legga, non creda a questi finti ardori . . .

Mi fermai meravigliato. Avevo aperto e cominciato a leggere con qualche disattenzione un vecchio libercolo di *Rime della Signora Isabella Andreini Comica Gelosa*, stampato a Milano il 1601. Questi due versi del primo sonetto legarono la mia attenzione. E continuai con curiosità:

. . . non creda a questi finti ardori,
Chè, sulle scene, immaginati amori
Usa a trattar con non veraci affetti;
Con bugiardi non men, con finti detti,
Delle Muse trattai gli alti furori,
Talor piangendo i falsi miei dolori,
Talor cantando i falsi miei diletti.

Brava!

E come sulle scene or donna ed ora
Uom fei, rappresentando, in vario stile,
Quanto suole insegnar natura ed arte;
Così la stella mia seguendo ancora,
Di fuggitiva età nel verde aprile,
Vergai, con vario stil, ben mille carte.

Zumbini, per esempio, concepisce ancora la poesia come divisa per generi: il genere descrittivo, il genere narrativo, l'epopea, la satira, e così via: divisioni grossolane ed empiriche, poste dall'uso corrente, alle quali egli sembra accordare un valore reale e scientifico. E così vi parlerà, a proposito del *Messia* del Klopstock, dei " pregi, che sono più proprii dell'epopea ", e vi dirà che " i fatti che compongono un'epopea, debbono neces-

---

È necessario ch'io dica perchè questo sonetto mi colpì e mi si confisse nella memoria? Una così rara prova di sincerità letteraria in una donna e in una commediante! Nei volumi di versi che si mandano alle stampe, la maggior parte dei sentimenti, che vi si vedono espressi più o men bene, sono stati *immaginati* dal poeta, ma non realmente *provati* da lui. Questo è naturale. Sarebbe veramente troppa fatica per un poeta passare attraverso tutti i sentimenti che descrive nei suoi versi! Per lo più, egli ne ha un certo sentore, una certa intuizione, e tanto gli basta: la costruzione fantastica fa il resto. Pure, quale poeta vorrebbe confessare questo naturale processo psicologico? A un poeta parrebbe di diminuire così il valore della sua poesia: il secreto desiderio di un poeta è che la sua personalità artistica sia identificata, agli occhi dei profani, colla sua personalità volgare. Egli vorrebbe che si confondesse il poeta *ideale* col poeta *empirico*, per dirla col buon Tari, che non dimenticava di aggiungere che il poeta ideale era sempre un angelo, laddove l'altro, quello empirico, poteva essere — così diceva — un porco.

Ora il coraggio di proclamare per suo conto la distinzione l'ha avuto questa commediante di tre secoli fa. È vero che

sariamente avere qualità o parvenze storiche, debbono essere fatti umani o immaginati come tali, e succedentisi e incalzantisi per effetto delle passioni e delle lotte interne „ [1]. E, a proposito dei *Paralipomeni* e della *Palinodia* del Leopardi, caverà fuori la teoria che: “ la satira partecipa, anzi non è che un brano della commedia, un episodio della commedia; anch'essa descrive caratteri, nei quali occorrerebbe al poeta di obiettivarsi, di sentire passioni, di comprendere cose diverse da lui: una satira senza questi elementi drammatici non potrà mai raggiungere le cime dell'arte, ecc. „ [2]. Ma io sono convinto, come ho già accennato, che la poesia non soffre partizioni, o, se vi piace, ch'essa si divide in tante specie quante sono... le singole opere poetiche. Il concetto della *satira*, per esempio, non è altro che l'astrazione dei caratteri comuni e secondarii di due o tre o più opere letterarie, che portano il nome di satire. Quando avete astratto questi caratteri, che cosa avete fatto? Il puro niente. Voi mi direte che la tale o tal'altra opera non

essa era Isabella Andreini, la bella, la colta, la virtuosa Isabella, prima donna della compagnia dei *Gelosi*, meraviglia d'Italia e Francia, *religiosa, pia, musis amica et artis scenicae caput*, come fu scritto sulla sua tomba. Io ho voluto ricordare questo suo obliato sonetto, notevole per la trovata originale, se non pel merito letterario „.

[1] *Studi di letter. straniera*, Firenze Lemonnier, 1893 pp. 103-4.

[2] *Saggi critici*, Napoli, Morano, 1876, p. 19.

ha le qualità della satira; e varrà come dire che non somiglia a quelle due, o tre o più opere, dalle quali avete astratto il concetto di *satira*. Per provarmi che quella tale opera è sbagliata, che non ha ragion d'essere artistica, dovete comprenderla e criticarla nella sua individualità: non paragonarla già alla *satira*, ossia ad altre opere, che non sono e non possono esser lei, ma paragonarla alle esigenze generali dell'arte o della poesia.

Lo Zumbini torna anche più volte nei suoi scritti su una sua teoria della critica letteraria. Il critico — egli dice — deve penetrare nel poeta. " Un tempo il demonio faceva, e non so se faccia ancora, di simili miracoli; certo, il critico dee farne uno non minore: impossessarsi di un'anima ". Fatto questo miracolo, deve farne un secondo. " E penetrato che vi sia, anche quasi a dispetto della fede, della scienza e dei costumi dei suoi tempi, che sono spesso diversi da quelli dei tempi del poeta, bisogna che faccia un secondo miracolo, quello di metter noi nelle secrete cose, e di essere il nostro Virgilio per quel mirabile mondo invisibile, ch'è una grande anima poetica ". Nè basta. " Soprattutto occorre che il critico abbia l'intuito del divino, che si trova sempre misto all'umano in una grande anima . . . . "[1]. Il *demonio*, il *miracolo*, il *divino*, è tutta questa fraseologia degna di uno che scriva di argomenti scientifici? Queste frasi pompose celano pensieri semplicissimi, quasi triviali: il

[1] *Saggi critici*, pp. 91-3.

critico deve intendere l'opera d'arte e farla intendere al lettore, e avere il senso della poesia (del *divino!*).

Questi ed altri suoi pensieri sulla critica li ha poi allargati e connessi nel sincretismo del suo *Discorso sulla nostra presente critica letteraria,* del quale non dirò niente perchè l'ho esposto e confutato, direttamente o indirettamente, nel corso di questo libro.

Che cosa resta dunque dello Zumbini filosofo dell'arte o estetico? Niente altro che una debole e falsa teoria del *contenuto estetico,* alcune vedute antiquate sui generi poetici, e una superficiale definizione degli scopi e dei metodi della critica letteraria.

Passiamo allo Zumbini *espositore* dell'opera d'arte. In generale, egli ha fatto poche *esposizioni:* di solito, si contenta di girare intorno all'opera, fermandosi su alcuni punti particolari. Tuttavia, qualche volta ha tentato l'analisi e l'esposizione della creazione artistica: e, come suoi principali lavori di tal genere, possono indicarsi la descrizione del carattere di Satana nel *Paradiso perduto*, quella del *Pilgrim's progress* del Bunyan, e l'altra, recentissima, della *Follia d'Orlando* nell'Ariosto [2]. Ma le sue esposizioni sono poco più di un ragguaglio del contenuto di un dato episodio e di un dato carattere. A leggere, vien voglia di applicargli una citazione ch'egli predilige: *sento come il più divin s'invola!* In-

---

[2] Vedile nei due volumi citati, *Studii di lett. stran.*, e *Studii di lett. italiana.*

nanzi alle sue esposizioni, ci domandiano: " A che prò averle fatte? „. Nella descrizione del carattere di Satana, che pure è la migliore di tutte, non ci è una sola frase sintetica che fermi la nota dominante di quel carattere. È l'indicazione dei varii sentimenti e idee e tendenze che concorrono a formarlo: un'esposizione della *concezione* del poeta, come avrebbe detto il De Sanctis, non della sua *creazione*. Ora, una stessa concezione può dar luogo a un capolavoro e a un'opera mediocrissima. Qual'è la speciale situazione, il motivo, la nota individuale che il poeta ha trovato? Questo deve dirci un vero espositore; e questo ci diceva il De Sanctis, e questo non ci dice lo Zumbini. Col quale non vorrei sembrare ingiusto, perchè convengo subito che un confronto col De Sanctis, su tal punto, non può non riuscire terribile. Ma, ripeto, non è mia colpa se il confronto è stato istituito [1].

Questo stesso difetto del non saper cogliere la nota dominante di un'opera d'arte forma il principale difetto dello Zumbini come critico estetico. Egli non discorre mai o quasi mai del valore complessivo della creazione artistica, ma dei *pregi*, come dice non so quante volte,

---

[1] L'incapacità di cogliere la nota individuale delle creazioni poetiche lo mena spesso a ravvicinamenti stranissimi, come quello del personaggio *Temente* nel Bunyan e del *Don Abbondio* manzoniano: un confronto che appare alquanto più temperato nell'ultima edizione dello scritto sul Bunyan (*Studi di lett. stran.*, pp. 32-3), ma che nell'edizione precedente (in *Saggi critici*, pp. 173-176) era addirittura ridicolo!

della tale o tal'altra opera d'arte [1]. La creazione gli si sfascia nei suoi elementi materiali; e la critica riesce, o laudativa o depreziatrice, sempre pedantesca. La considerazione dei pregi e dei difetti particolari è quella che si suol fare d'ordinario innanzi alle opere d'arte mediocri o mal riuscite. " L'opera non è riuscita; ma notate quale padronanza nell'uso della lingua! notate quale abilità nella versificazione! notate com'è ben concepita questa scena! come sono state superate queste difficoltà! „ Ecco la critica dei *pregi*. Ma dinanzi ad un'opera d'arte vera, non si parla *dei pregi,* ma *del pregio,* ossia del valore totale della creazione. La critica dei pregi è l'antica critica pedantesca, che il De Sanctis aveva sbalzato di seggio; e che lo Zumbini, con grande aria di novità, rimette in onore.

E a questo modo gli scrittori grandi e i mediocri sono tutti parificati nella valutazione dello Zumbini, perchè in tutti cerca i *pregi,* e i pregi, ch'egli cerca, si trovano più spesso nei mediocri che nei grandi. Leggete, per esempio, quel suo studio, veramente sepolcrale, sulla *poesia sepolcrale* [1]. Vi parla delle *Contemplazioni* dello

---

[1] Cito un esempio fra i tanti. Il De Sanctis, uno dei primi, ha caratterizzato l'arte del Folengo; e lo Zumbini ripiglia l'argomento con un: " Tuttavia, anche sotto il rispetto letterario ci sarebbe da studiare nelle Maccheroniche *molti pregi d'arte,* mirabili per sè stessi, e che varrebbero a chiarire non pochi altri fatti della nostra letteratura „ (*Studi di lett. ital.,* p. 167).

[1] *Studi di lett. ital.,* pp. 67-172.

Hervey, e vi dice che " sono opera di alta e nuova poesia „; il che si può dire anche della *Divina Commedia!* Nello Hervey si trovano due *pregi* rari: la conoscenza e l'imitazione dei classici e il sentimento della natura. Passa poi al Blair, il quale, benchè non sia troppo originale, " pure ha sempre nuove e vigorose le immagini, e anche dove si ripetono le più consuete sentenze sulla miseria della vita, le dipinture sono bene spesso potenti di colorito „. E così via.

Vedetelo innanzi alla *Basvilliana* e alla *Bellezza dell'Universo* del Monti: opere *nate-morte,* senza ispirazione e senza schiettezza. Il De Sanctis aveva detto del Monti poeta: " Monti raffredda, perchè sotto la magnificenza di Achille senti la meschinità di Tersite, e più alza la voce, e più piglia aria dantesca, e più ti lascia freddo. Ci è quel falso eroico, tutto di frasi ed immagini, qualità tradizionale della letteratura, e caro ad un popolo fiacco e immaginoso, che aveva grandi le idee e piccolo il carattere „[1]. E ogni persona, che abbia senso d'arte, è con lui. Ma lo Zumbini vi dice che " in questi due famosi poemi abbiamo due esempi di poesia descrittiva, a cui, con tutti i loro difetti, non credo che la nostra arte moderna abbia nulla da paragonare. Una delle maggiori lodi del Monti è l'aver creato con essi una forma poetica nuova, la quale, benchè lavorata precipuamente su quella di Dante, pure è ricca di vaghezze proprie e di sembianze tutte sue; e ricca più special-

---

[1] *Storia della lett. ital.*, II, 417-8.

mente di onde armoniose, talvolta gagliarde, raccolte e vibrate, come nella *Divina Commedia*, ma più spesso flessuose e molli, come nelle stanze del Poliziano. Non occorre poi ch'io ragioni dell'abilità somma con cui il poeta seppe far sue tante bellezze di antichi classici e segnatamente di Virgilio „ [1].

Ma dove la sua ammirazione giunge al sommo è innanzi a quei due pasticci rettorici del *Fanatismo* e della *Superstizione*. “ È bello vedere tanta potenza di arte, congiunta a tanto caldo di cuore. Ah se il Monti avesse scritto sempre così! „ [2].

A tale considerazione, meramente rettorica, dell'opera poetica, si aggiungono nello Zumbini i danni derivanti dalle sue strette e false teorie estetiche, e dai suoi concetti imprecisi sulla critica letteraria. Ho già dato esempii di giudizii dedotti dalla sua teoria del contenuto estetico [3], e dei generi poetici [4]. Noi non comprendiamo,

---

[1] *Sulla poesia di Vincenzo Monti*, p. 48.

[2] *O. c.*, p. 103.

[3] Vedi sopra, pp. 118-120. Così anche nel volume sul Monti, parlando dei mostri della *Basvilliana*: “ tutta gente insomma, che, *tenendo più della belva che dell'uomo*, non è più soggetto degno di storia o di poesia „ (p. 27). Dunque Cesare Borgia non è soggetto degno di storia? E Ciacco e Capaneo e Vanni Fucci *bestia* e Plutone *maledetto lupo*, non sono soggetti degni di poesia? Ma la ragione, per la quale quei mostri montiani non sono creazioni poetiche, è tutt'altra, ed assai semplice: il poeta non ha saputo farne creazioni poetiche.

[4] Vedi sopra pp. 121-23.

da quel ch'egli ce ne dice, che cosa valga il *Messia* del Klopstock; ma sappiamo che l'opera del Klopstock non ha conseguito " i maggiori pregi dell'epopea „ [1]. In conseguenza poi delle sue vedute sulla critica, egli vi dirà, tra l'altro, che la ricerca delle fonti della *Basvilliana* gli porge un *nuovo criterio* " secondo il quale le forme (?) estetiche della Basvilliana potranno *essere giudicate* un po' meglio che forse non sia stato fatto sinora. „ E noi abbiamo già visto che questo non è criterio di giudizio, ma una semplice notizia che si riferisce alla genesi dell'opera. La *Basvilliana* è giudicata per quello che è, una mediocre opera d'arte, indipendentemente da ogni ricerca di fonti. La ricerca delle fonti può darci soltanto qualche lume sulle *cause storiche* di quella mediocrità.

Nella stessa forma dello scrivere, lo Zumbini mostra la sua inabilità a cogliere il proprio e caratteristico delle opere d'arte. Egli fa un grande abuso di aggettivi ammirativi e superlativi: *grande, mirabile, egregio, sommo, incomparabile, insigne,* ecc. ecc.: di quelli che sono veramente gli *aggettivi degl'ignoranti!* [2].

---

[1] *Studi di lett. stran.*, p. 106.

[2] Nel solo scritto sulla *Follia d'Orlando*, trovo in poche pagine: una rappresentazione *eccellente*, una follia *notevolissima*, un mondo fantastico *incomparabile*, qualità *squisita*, consapevolezza *mirabile* ecc., e frasi come queste: " è davvero *mirabile* come tutto concorra a quel *meraviglioso effetto* „ ecc.

Ma, a render chiara la deficienza dello Zumbini, considerato come critico estetico, basta insistere alquanto nel confronto, qua e là accennato, col De Sanctis, e fermarci sopra qualche caso particolare, nel quale il De Sanctis e lo Zumbini si sono incontrati a studiare una medesima opera letteraria. Nel volume su Giacomo Leopardi il De Sanctis ha qualche pagina intorno alla canzone che s'intitola: *Alla Primavera o delle favole antiche*. Il concetto della poesia — egli dice ed io riassumo in pochi tratti la sua esposizione — è questo: " tornata è la primavera, ma non torna la giovinezza „. Se non che, questo contenuto non è vivacemente immaginato e sentito. Il poeta vi lavora intorno col pensiero e colla memoria. Donde anche nella forma esterna " il periodare talora faticoso e avviluppato „. In essa " deboli sono le forze dell'immaginazione e del sentimento e vi supplisce l'erudizione „ [1].

Ma lo Zumbini, nel suo scritto assai lodato [2], comincia col parlare dei poeti che hanno cantato l'antica mitologia, e passa a rassegna il Wordsworth, il Keats, lo Shelley, e il Platen e lo Schiller e il Monti. Questi paragoni sembreranno a molti cosa assai erudita ed ingegnosa; ma in realtà (senza dire che è erudizione assai facile) sono una vera e dannosa distrazione dall'argomento principale. Basta riflettere che tra poesie

---

[1] *Studio su Giacomo Leopardi*, pp. 225-30.

[2] Pubbl. nel *Giornale Napoletano* del luglio 1879.

come quella dello Schiller *(Die Götter Griechenlands)* e quella del Monti *(Sermone sulla Mitologia)* e quella del Leopardi *(Alla Primavera)* c'è un abisso: la somiglianza è puramente materiale; la motivazione, individuale e diversissima. A questa rassegna segue una notizia del contenuto della canzone leopardiana. Passa poi a notarne i *pregi*: l'abile imitazione degli antichi, il cogliere i tratti essenziali delle cose, la temperanza del sentimento; e, a questo proposito, esce in una falsa teoria estetica, reminiscenza confusa di una idea del Lessing nel *Laocoonte:* " in ciò — egli dice —, in questo subordinare alle ragioni estetiche i proprii affetti, è riposto uno dei pregi più squisiti dell'arte " [1]. Nota quindi le varie frasi d'imitazione classica: dimostrazione assolutamente superflua, che non aggiunge nulla a ciò che tutti sappiamo: che la forma leopardiana è nutrita dei classici greci e latini. E la lunga e faticosa dissertazione si chiude senza dirci ciò che il De Sanctis ci dice in poche parole: — Qual è il valore speciale della canzone *Alla Primavera?*

Ad eguale risultato mena il raffronto tra lo studio dello Zumbini sul *Bruto minore* e l'*Ultimo canto di Saffo* del Leopardi [2] e le pagine relative nel volume del De Sanctis. Lo Zumbini comincia col notare che Bruto e Saffo sono due prestanomi del Leopardi, e si fa ad inda-

[1] *L. c.*, p. 87.

[2] Nel *Giornale Napol.* del novembre 1880.

gare le ragioni che spinsero il poeta a tali finzioni. Nota poi che dai frammenti di Saffo il Leopardi niente derivò alla sua poesia: osservazione affatto oziosa. Ammira in ispecial modo il *Bruto*, e, discorrendo del famoso monologo, osserva: “ A questo punto la meditazione di Bruto acquista forza nuova, e la forma ne diviene peregrina. Ma con che stupenda serenità di spirito sono proferite sentenze così funeree! „ Segue la solita indicazione delle imitazioni.

Vogliamo vedere invece quel che ne ha scritto il De Sanctis? La situazione del *Bruto* è questa: l'uomo di fronte all'indifferente natura. Ma nello svolgimento della poesia si fa vivo un dissidio. Come nello scrittore ci sono due personalità, il Leopardi poeta che vuol rappresentare la situazione di Bruto, e il Leopardi filosofo che vuol mettere in luce ciò che gli sembra una verità, così nel *Bruto* c'è il Bruto storico, il Bruto *romano*, e il Bruto *pseudonimo* leopardiano. Questa esposizione intima della poesia è ciò che lo Zumbini non ha fatto. E, determinato così il carattere della poesia, come risulta diverso il giudizio! Quello stesso monologo, che lo Zumbini ammira tanto, suggerisce al De Sanctis la seguente osservazione giustissima: “ Questa follia ragionante, che sta appunto nel bel mezzo della poesia, interrompe l'effetto estetico, e, ancorchè bellissima d'espressione, specialmente la strofe della luna, è la parte più debole „. Ed, egualmente, nella forma esterna c'è un dissidio, tra il Leopardi imitatore della frase classica, e il Leopardi, scrittore libero e padrone di sè. L'*Ultimo canto di Saffo*

è esteticamente superiore al *Bruto,* per la fusione completa, che s'è effettuata, tra la concezione e la situazione ed esecuzione [1].

Le osservazioni e le citazioni sono state molte; ma mi pare che con esse resti assegnato allo Zumbini critico estetico il posto che gli spetta, ch'è molto basso.

Il lavoro principalmente compiuto dal Zumbini è — questo non si aspetterebbero forse i suoi ammiratori — lavoro di *storico,* di semplice storico: storico, se vogliamo, molto umile negli argomenti, molto mediocre nella trattazione.

E, come storico, egli si è occupato principalmente nel ricercare le fonti, ossia le imitazioni e derivazioni di alcune opere letterarie. Di tale studio egli ha magnificato ed esagerato l'importanza, e ne parla continuamente, in modo che sembra divenuto, a dir vero, quasi una sua idea fissa.

Ma quali sono i risultati da lui ottenuti in questo campo? I meriti di uno studioso si calcolano secondo la quantità e l'importanza dei risultati raggiunti.

Ha fatto egli qualche ricerca, come, a mo' d'esempio, quella che ora va facendo lo Stiefel, col provare che il dramma spagnuolo del secolo decimosesto s'è svolto sotto l'influenza della commedia italiana del cinquecento? qualche ricerca, che metta sotto nuovo aspetto la genesi di un capolavoro letterario, o di un intero gruppo di opere letterarie?

---

[1] *Studio su Giacomo Leopardi,* pp. 197-211.

Ma, se io mi riduco innanzi i risultati raggiunti dallo Zumbini, non riesco a ravvisare se non qualche imitazioncella da lui indicata di poesie italiane dello scorcio del secolo scorso da poesie inglesi o tedesche; e queste stesse imitazioncelle sono spesso assai dubbie e sofisticamente stabilite.

A ogni modo, la loro importanza è scarsissima: perchè chiunque conosca, anche superficialmente, la letteratura italiana del secolo XVIII, sa e sente come, specie nella seconda metà del secolo, si aprisse l'adito nella nostra coltura alle letterature straniere, francese, inglese e tedesca (le due ultime, quasi sempre, indirettamente, per mezzo della francese). Quelle imitazioni dánno, dunque, una prova palpabile di un fatto già noto.

E, senza citare qualche sparso articoletto intorno al Foscolo, e una derivazione dal Dryden scoverta nel *Saul* dell'Alfieri, e simili cosucce, il lavoro capitale dello Zumbini in tale materia è il volume di studii intorno a Vincenzo Monti [1]. È un poeta, col quale un ricercatore di fonti ha facile giuoco; l'imitatore vi si fiuta di lontano un miglio; nelle sue prose e lettere si hanno copiose notizie intorno alle sue letture: Silvio Pellico ci aveva già parlato del repertorio di brani di varii poeti del quale il Monti si serviva e ch'era la sua *tavolozza poetica*.

Ma a che si riducono le scoverte dello Zumbini intorno alle imitazioni del Monti? L'imitazione del Klop-

---

[1] *Sulle poesie di Vincenzo Monti*, studi, 3.ª ediz., Firenze, 1894.

stock nella Basvilliana e nei sonetti sulla *morte di Giuda,* del Milton nella *Bellezza dell'Universo,* qualche tratto preso dallo Shakespeare nelle tragedie: ecco tutto. Pel *Bardo della Selva nera* egli parla bensì dei *barditi* del Klopstock, ma, per quanto ne abbia voglia, gli manca l'animo di affermare che il Monti abbia da essi derivato qualche cosa pel suo poema.

Ma sono poi reali quelle imitazioni? Se dovessi dire il mio parere, io non sono convinto che i sonetti su Giuda derivino, nè punto nè poco, dal Klopstock. Il Klopstock descrive l'angelo Obaddon, che, all'impiccarsi di Giuda, " *staunend trat Obaddon selber zurück da er starb* „; che si traduce: " A quella morte Obaddon indietreggiò stupito „. E lo Zumbini nota che è questo uno dei luoghi cui il Monti più si avvicinò nei suoi sonetti; e cita:

> Gli Angeli, dal Calvario in su la sera
> Partendo a volo taciturno e lento,
> La videro da lungi, e per pavento
> Si fêr dell'ale agli occhi una visiera [1].

Vegga chi può l'imitazione, perchè io non sono buono a vederla! Nè mi sembra troppo evidente la derivazione del viaggio espiatorio di Basville da quello di Giuda. È vero che lo Zumbini scrive: " Potrei citare parecchi luoghi del Messia e della Basvilliana, i quali, per essere

---

[1] *O. c.*, pp. 8-10.

similissimi, porgono eziandio i segni materiali della loro comune origine . . . . „ [1]; ma non li cita. Più probabile mi parrebbe che il Monti imitasse qualche particolare per la *Bellezza dell'Universo* dal poema miltoniano, tanto letto in Italia nel secolo scorso.

Ma, in cambio di derivazioni importanti e sicure nelle poesie che furono scritte dal Monti, lo Zumbini ci dà ragguaglio delle imitazioni, che il Monti avrebbe fatto nelle poesie... che non ha scritto! Se la Basvilliana fosse stata continuata — egli è in grado di dirci — " la sua materia non avrebbe mai assunto le vere forme epiche (?), e la sua conclusione, cioè il salire di Ugo all'amplesso di Dio, *sarebbe stata probabilmente improntata* su qualche altro esempio della Bibbia o del Messia, *non appieno conforme* alla natura dell'argomento „! [2].

Qualche rara volta, lo Zumbini, in simili ricerche, è uscito fuori del periodo sovraccennato; così nello scritto sul *Folengo e Cervantes*, e nell'altro, recente, sulla *Follia d'Orlando.*

È probabile che il Cervantes, gran conoscitore di letteratura italiana, come tutti gli spagnuoli di quel tempo, avesse notizia delle maccheronee del Folengo. Ma che ci sia qualche relazione tra il piccoletto Baldo che, in luogo di leggere i libri di scuola, legge romanzi e poemi cavallereschi e vi si riscalda la testa, e Don

---

[1] *Studi* cit., p. 15.

[2] *Studi* cit., p. 40.

Quijote, nessuno me ne persuaderà mai. Lo scaldarsi la testa coi libri di cavalleria era un fatto che realmente accadeva nella società del secolo XVI; e frequentemente lo troviamo notato. Il Giovio ci racconta che il Marchese di Pescara, fanciullo, leggeva con grande diletto e entusiasmo i romanzi cavallereschi spagnuoli [1]. E Geronimo Urrea, autore del *Dialogo de la verdadera honra militar,* fa dire al principale interlocutore del suo dialogo: " In vero, io ho studiato poco perchè riuscii più inclinato alle arme che alle lettere, e così non imparai altro che leggere i libri di romance e di cavalleria, i quali mi svegliarono l'animo a seguire cose heroiche e imprese illustri . . . . „ [2]. E Lope de Vega ci racconta l'ingenua commozione di un gran signore italiano, che, giunto nella sua lettura dell'*Amadis de Gaula,* al punto in cui l'eroe, col nome di Valtenebros si ritira a far penitenza nella foresta, cominciò a pianger dirottamente e, dando un pugno sul libro, gridò: *Maledetta sia la donna che tal gli ha fatto passare* [3]. Un simile

[1] " . . . Ma egli, quando era tempo di studiare le lettere, si dilettava piuttosto d'istorie e di romanzi scritti in volgare e massimamente in lingua spagnuola nei quali sono celebrati i maravigliosi fatti de' Baroni e dei fortissimi Cavalieri . . . . „ (*La Vita del Marchese di Pescara,* in *Vite di dicenove huom. illustri,* trad. Domenichi, Venezia, 1561, fol. 171).

[2] *Dialogo del vero honore militare,* trad. di A. Ulloa, Venezia, 1569, fol. 16.

[3] " . . . Aqui entra aquella transformacion de un gran

fenomeno sociale si presentò con tanta insistenza all'osservazione del Cervantes da muoverlo alla concezione e alla creazione del suo immortale romanzo. Che bisogno aveva di andare a prendere di lontano e d'accatto ciò che aveva sempre sott'occhio e che poteva direttamente vedere? Quale pedanterìa sarebbe mai questa di pur supporre che il Cervantes, leggendo il Baldo, ne traesse l'ispirazione per Don Quijote? È vero che *poca favilla gran fiamma seconda;* ma la gran fiamma del Don Quijote è alimentata dalla condizione di un'intera società, non da un capriccio letterario.

Se poi lo Zumbini ha inteso semplicemente di notare che il pensiero satirico del Cervantes era già nato nella mente del Folengo, tale osservazione ci offre una nuova prova della sua tendenza a considerar le cose nelle loro parti materiali ed esteriori, e non già nel loro spirito.

Circa alla relazione tra la follia d'Orlando e l'*Encomium moriae* di Erasmo, neanche voglio negare che l'Ariosto conoscesse il contemporaneo libriccino di Erasmo; e d'altronde già il Casella — di che lo stesso Zumbini è stato fatto accorto — aveva ricordato l'*Encomium moriae* a proposito di Orlando, senza per altro affermare

---

señor en Italia, que, leyendo una noche en Amadis de Gaula, sin reparar en la multitud de criados que le miraban, cuando llegó à verle en la Peña pobre con nombre de Valtenebros, comenzó à llorar y, dando un golpe sobre el libro, dijo: *Maledetta* ecc. „. Nella novella di *Gusman el bravo.*

una connessione reale tra le due creazioni. E infatti io sfido chiunque non sia preoccupato, a trovare una vera somiglianza tra le due opere, o ad indicare un sol luogo dell'Ariosto tolto ad Erasmo, tranne quelle frasi ed osservazioni comuni che si debbono necessariamente incontrare in due scrittori che parlano entrambi, umoristicamente, della follia.

In verità, io non conosco un predicatore dell'importanza della ricerca delle fonti più ardente ed entusiasta dello Zumbini, ed un ricercatore, nel tempo stesso, più disgraziato. Agli inviti suoi la Musa delle fonti — che sarà una qualche ninfa o Naiade o Limnade o come altro si chiami — si mostra restìa e ritrosa. E l'opera dello Zumbini resta esempio, più che d'altro, di un grande amore infelice!

Anche ricerche storiche di altro genere ha compiuto lo Zumbini, o che abbia trattato delle condizioni che hanno concorso alla genesi di un'opera letteraria, come nei saggi su Bunyan e Milton, o che abbia indagato i pensieri e i sentimenti di uno scrittore per la migliore comprensione delle sue opere, come negli studii sul Petrarca [1]. Questi scritti — specialmente i tre sul Petrarca — offrono qualche cosa di buono [2], contenendo parec-

[1] *Studi sul Petrarca,* Napoli, D. Morano, 1878. E ricordo anche lo scritto sul *Filocopo del Boccaccio,* Firenze, Lemonnier, 1879.

[2] Vedi specialmente nello studio sul *Sentimento della natura nel Petrarca,* le pp. 37-48 sul sentimento della natura

chie osservazioni esatte e sottili, quantunque per lo più non di molta importanza. Ma hanno tutti, più o meno, un errore fondamentale, che consiste nel *tono perfettamente sbagliato* con cui sono stati concepiti e scritti.

Perchè, a giudicarlo dalle sue opere, lo Zumbini è uomo di scarsa e limitata coltura, di orizzonte assai ristretto, di un'aridità veramente sconsolante di pensiero e di sentimento [1]. Onde non sa distinguere fra le cose importanti, e le meno importanti, e le non importanti, e non sa presentare ciascuna con quel senso giusto di proporzione e misura, che deve accompagnarla. Ogni pensieruccio che gli venga in mente, gli sembra prezioso, e ce lo imbandisce con molta pompa e grande cerimonia. Di rado, egli scrive cosa che possa chiamarsi addirittura uno sproposito; ma il suo sproposito è, diciamo così, costituzionale: è nello spirito, *qui intus alit* tutti i suoi lavori.

Prendiamo ad esempio le sue pagine sul *Misogallo* dell'Alfieri. Quanta solennità, quanti giri, quante lungherie per dir ciò ch'io dico con questo solo periodetto: “ Il *Misogallo* non è opera riuscita, e per deficienza d'ingegno satirico nell'autore, e perchè i Francesi, nel mo-

presso gli antichi e i moderni, e il confronto finale tra Dante e Petrarca (pp. 69-72).

[1] È un puro *letterato*, che legge le opere letterarie per farne la *critica*, ed oltre il letterato, non c'è nulla. Si pensi invece alla ricca vita morale e intellettuale di un De Sanctis e di un Carducci.

mento in cui egli li ritrae, erano tutt'altro che comici „!
E, se volete ancora un esempio di quel ch'io chiamo *tono sbagliato*, leggete un po' questi righi ch'io cavo fuori dallo scritto sui *Promessi Sposi e il Lago di Lecco;* e vedete se valeva la pena di costruire un così faticoso periodo, per dir cosa che, senza dubbio, non è falsa, ma, senza dubbio, non meritava di esser detta: " Perchè poi il Manzoni dotato di così rare facoltà pittoriche e di tanto amore per le montagne native, sorgenti dalle acque, quanto ne dimostrò nell'*Addio,* non le abbia mai ritratte nel suo verso, è questo uno di quei numerosi fatti appartenenti alla vita e all'arte degli scrittori, che i critici non tentano mai di spiegare, senza riuscire a conclusioni più o meno arbitrarie, e che dunque sarebbe meglio si accettassero quali sono, senza cercare più oltre „, e via di questo passo [1]. Allo stesso modo io potrei dire: " Perchè il Manzoni, che pure amava i suoi figliuoli, non li abbia mai cantati nei suoi versi ecc. è questo un mistero ecc. „. Ovvero: " Perchè il Manzoni, che pure gustava di certo il buon vino, e che del vino conosceva gli effetti, come prova nella descrizione egregia dell'ubbriachezza di Renzo, non abbia composto nessun canto bacchico, ecc. ecc., è questo un segreto impenetrabile, e che resterà chiuso ad ogni sforzo d'ingegno di qualunque sommo critico, per quanto adoperi i sussidii dell'estetica e della storia e non tra-

---

1 *Studi di lett. ital.*, p. 288.

scuri quelli, non abbastanza compresi, del metodo comparativo ecc. ecc. „.

E, per esser completo, dopo tutta questa analisi o vivisezione che son venuto facendo, bisognerebbe ancora esaminare lo Zumbini come scrittore. Ma certamente nessuno vorrà credere che lo Zumbini sia tale scrittore da controbilanciare in qualche modo, col pregio della forma, le deficienze del contenuto. Questo è stato detto, e con ragione, del Settembrini, storico della letteratura. Ma lo Zumbini è scrittore fiacco, stentato, scolorito, sebbene corretto ed accurato[1]. Guai quando tenta l'arguzia, ch'è così pronta e naturale nel D'Ovidio![2]. Guai

---

[1] E dire che c'è chi l'ha lodato come un artista! È assai celebrata la descrizione del golfo di Napoli, a principio del suo scritto su *Vittoria Colonna*, ch'è stata ristampata anche, mi dicono, in un'antologia scolastica. Ma si leggano i due primi periodi: " D'in su la cima del castello d'Ischia io guardavo testè quelle isole, quei seni, quei promontorii, quelle spiagge e quei monti coperti di luce e d'ombre, *che tutti insieme fanno un immenso spettacolo il quale s'apre da ogni parte in tanti altri spettacoli tutti meravigliosi di varietà e di bellezza;* chi guardi dall'alto non sa a quali di essi debba primamente fermarsi bramoso insieme di vagheggiarli uno per uno, e di errare e quasi naufragar col pensiero nello spazio infinito che tutto li accoglie. Di fronte a me nereggiava il Vesuvio, il cui superbo pennacchio . . . „. Mi fermo al pennacchio!

[2] Eccone un esempio: *Studi di lett. ital.*, p. 170: " Vorrei anzi indugiarmi un poco ad interpetrarne la bellezza; ma sento che, entrando nei campi ora così deserti dell'estetica,

quando tenta la forma calorosa, nella quale è eccellente il Carducci![1].

In conclusione: lo Zumbini, come teorico dell'arte, non val nulla; come espositore delle opere d'arte, poco; come critico estetico, pochissimo. Egli ci si presenta soltanto con in mano un manipoletto di ricerche storiche; e di che roba sia composto il manipoletto, l'abbiam visto sinora.

Un'ultima quistione io dovrei propormi: come mai lo Zumbini abbia acquistato la non piccola riputazione di cui gode nel pubblico italiano? Le cause, senza dubbio, sono parecchie; ma io credo che la principale di esse stia nel fatto che lo Zumbini è scrittore, e per le cose che dice e pel modo come le dice, assai grave e noioso, di quelli ch'è più facile lodare che leggere. Ed io stesso, che mi son messo a rileggere ordinatamente tutte le sue opere, a cagion di studio e coll'intenzione

---

mi si griderebbe all'egheliano, al visionario, e, infine, ne avrei il danno e le beffe. Sarà dunque meglio ch'io torni indietro e implori venia dai critici storici e dagli eruditi d'ogni maniera, per avere soltanto accennato a pregi e qualità di cui essi non sogliono mostrarsi troppo teneri, ecc. ecc. „; e continua con questi frizzi, veramente *sine ictu*.

[1] Così negli *Studi sul Monti*, p. 28: " La parola dantesca atterra e suscita: atterra specialmente quei vivi che fanno più male al mondo (. . . . le cime più alte più percote) e suscita un intero popolo di morti e lo fa anzi più vivo di prima „!

di farne la critica, più volte mi son visto sul punto di rinunziare al mio proposito, e lasciare in pace lo Zumbini, vinto dal fastidio e dalla fatica. Così, nelle favole, si parla talvolta di certe caverne incantate, custodite da draghi esalanti dalle fauci non so qual pestifero vapore, che inebbria e fa cadere addormentato l'audace che osa avvicinarsi all'entrata.

CAPITOLO SESTO

Delle presenti condizioni degli studii letterarii in Italia e di una loro deficienza.

Come ho fatto rapidamente pel De Sanctis e più distesamente per lo Zumbini, così io potrei esporre, analizzare e valutare l'operosità letteraria degli altri più notevoli studiosi di letteratura, che sono ora in Italia. Ma non ho nessuna voglia di rifare per l'Italia il libro che il Barbey d'Aurevilly scrisse per la Francia sui *Critici criticati*[1]: tanto più che i giudizii nei quali io più discordo dall'opinione generale sono quelli sui quali mi son fermato sinora. Nel resto, io non ho ragione, per esempio, di mutar nulla alla reputazione che gode il Carducci, come storico delle vedute larghe e critico estetico di gusto finissimo e scrittore eloquente e colorito; nè alla reputazione che ha il D'Ovidio, pei suoi lavori glottologici e filologici, come critico della lingua e

[1] J. Barbey d'Aurevilly, *Les critiques ou les juges jugés*, Paris, Frinzine, 1885 (nella serie: *Les oeuvres et les hommes*).

autore di svariati contributi alla conoscenza degli autori e delle opere letterarie, ricchi di osservazioni sottili ed argute, e di un buon senso a tutta prova; nè a quelle di uomini come il D'Ancona e il Rajna, che hanno trattato fondamentalmente, e forse definitivamente, parti importantissime della storia letteraria (il primo le origini del teatro italiano e la poesia popolare; il secondo le origini dell'epica francese e la storia delle sue vicende in Italia), per dire di alcuni dei maggiori; nè ai meriti della larga schiera di più giovani studiosi, sparsi per tutta Italia, il cui centro e principale emanazione è quel *Giornale storico della letteratura italiana,* dovuto al Renier e al Novati, che tanti servigi ha resi all'opera della nostra storia letteraria e tanta efficacia ha spiegato nell'inculcare il metodo buono. Sanzionare queste reputazioni e questi giudizii colla mia autorità, non è cosa che possa saltarmi in mente.

E, discorrendo per le generali, io credo che lo spettacolo che ora presentano gli studii intorno alla letteratura in Italia, sia tale da recare conforto, e temperare quei lamenti pessimistici, che si sogliono fare da tutti e per tutto, e servono di salvaguardia a coloro che non vogliono prendersi l'incomodo di esaminar le cose da vicino. Quel gruppo di lavori, che io ho chiamato preparatorii, intorno all'opera letteraria, si compiono ora eccellentemente dai nostri studiosi, seguendo l'impulso venuto specialmente dalla Germania. Scoverte di testi inediti, edizioni critiche, comenti storico-filologici, se ne sono fatti e se ne vanno facendo in gran

copia in Italia [1]. E se ancora alcuni dei nostri maggiori scrittori non sono stati convenientemente illustrati, non c'è da farsene meraviglia, perchè il lavoro è molto e faticoso. Aspettate un po': *exoriare aliquis!*

Quanto all'*esposizione* dell'opera d'arte, è naturale, da ciò che io ho cercato di mostrare, che *esposizioni* veramente felici e geniali non se ne possono fare da tutti e facilmente, perchè richiedono, non solo e non tanto, ingegno e coltura, ma speciali attitudini artistiche, quali le aveva, sovranamente, Francesco de Sanctis. E vi par poco che l'Italia abbia prodotto, negli ultimi cinquant'anni, *un solo* grande artista espositore di opere letterarie? E vi pare piccola fortuna di possedere nelle opere del De Sanctis una serie quasi completa di caratteristiche riuscitissime delle nostre maggiori opere letterarie? Tuttavia, la maniera del De Sanctis non è restata senza efficacia; e, oltre i suoi scolari diretti [2], non pochi sanno ora cogliere ed esporre nelle opere letterarie le note dominanti in opposizione alla vecchia

---

[1] Si noti il progresso nelle nostre edizioni scolastiche; al qual proposito mi basti citare la *Biblioteca dei classici* del Sansoni, diretta dal Carducci, che conta edizioni come il *Cortigiano* del Cian, e le *Storie Fiorentine* del Fiorini. Sui nostri recenti libri scolastici vedi ciò che scrive Ch. Dejob, nel suo volume: *L'instruction publique en Italie et en France,* Parigi, 1892.

[2] Di quelli della prima generazione cito il Villari; di quelli della seconda, il Torraca.

e pedantesca considerazione dei particolari e dei materiali. E, pur fuori della scuola del De Sanctis, per effetto di quelle vedute moderne sull'arte, delle quali la stessa opera del De Sanctis era emanazione, si fanno buone esposizioni letterarie; e anche qui bisogna citare, tra i migliori, il Carducci. E io voglio dire una cosa, che non desterà scandalo nelle persone spregiudicate, che cioè alcune delle esposizioni meglio riuscite di opere letterarie io le ho letto negli articoli dei giornali letterarii sulle *novità* del giorno, e nelle *critiche* teatrali, ossia in quei lavori che si compiono necessariamente sotto l'impressione viva delle opere letterarie. E l'impressione viva, come sappiamo, è la prima condizione di una buona *esposizione*.

Egualmente, i giudizii estetici sono ora dati con criterii più larghi e sicuri, con più intima nozione della natura dell'arte, ed è davvero mirabile il vedere con quanta relativa facilità gl'italiani abbiano scosso dal dorso la soma gravosa dei secolari pregiudizii letterarii. Anche qui il merito è per una gran parte del De Sanctis — specie nelle provincie meridionali — ma non è solo di lui. La Francia, antica maestra di libertà all'Italia, ci ha mandato anche in ciò i suoi insegnamenti, per le relazioni continue della nostra coltura con la francese. E una grande efficacia ha avuto, sotto questo rispetto, il movimento della scuola detta *verista*, che ha parecchi peccati di esagerazione, ma non ne ha di esclusivismo.

Ma, se dal campo della considerazione estetica, ci ri-

volgiamo a quello della considerazione storica, qui veramente *fervet opus*, e i risultati raggiunti possono dirsi grandiosi. Il periodo delle origini è stato esplorato in modo quasi esauriente; il rinascimento è anche battuto in breccia da tutti i lati; il tardo cinquecento e il seicento hanno avuto già dei buoni contributi di lavori; e, meglio del seicento, il secolo decimottavo; nè sono restati privi di studio il periodo neoclassico e romantico. Io non posso qui fare un quadro di tutto ciò che si è prodotto finora, in poco meno di un trentennio: i ventiquattro volumi del *Giornale storico* per gli ultimi dodici anni, e i due volumi della *Storia letteraria* del Gaspary (che contiene il succo delle ricerche italiane), possono testimoniare del lavoro compiuto. Esso forma l'ammirazione degli studiosi stranieri, e specialmente di quelli che ne hanno miglior conoscenza e sono in grado di giudicarne, ossia degli studiosi tedeschi.

Se questo lavoro ha un difetto, gli è quello di essere troppo ristretto alla sola storia letteraria italiana. Non già che nello studio del periodo delle origini non si sia tenuto debito conto delle relazioni della letteratura italiana con la provenzale e francese e con la *Weltlitteratur* latina del medioevo; o che nello studio del secolo decimottavo non si sia badato alle derivazioni francesi, inglesi e tedesche; e, anche pel periodo in cui si è meno lavorato, ossia pel tardo cinquecento e pel seicento, si va ora, da parecchi, studiando la letteratura italiana nelle sue relazioni con le contemporanee letterature spagnuola e francese. In ciò si è fatto molto, e molto si va facendo.

Ma noi non abbiamo ancora quello che hanno i tedeschi, dei buoni lavori italiani sulle opere letterarie straniere. Un tedesco può studiare Dante o Shakespeare, Calderon o Molière, in libri rispondenti ai bisogni e alle vedute dello spirito tedesco: noi dobbiamo per le letterature straniere ricorrere esclusivamente alle opere straniere; il che per fortuna ci è reso facile dalla maggiore diffusione che hanno acquistato in Italia le lingue moderne straniere. È lo stesso difetto che si nota negli altri generi di storia: noi dobbiamo leggere la storia della Riforma nel Ranke o nel Janssen, la storia della rivoluzione francese nel Taine o nel Sybel; e non abbiamo opere italiane, contenenti vedute e giudizii italiani, sull'argomento [1]. Pochissimi si occupano in Italia di proposito di letterature straniere, specie antiche: quelle moderne, e specialmente la francese, hanno qualche buon conoscitore [2].

---

[1] Non accadeva così quando l'Italia era ancora il centro della coltura mondiale, e il Guicciardini scriveva delle Fiandre e il Bentivoglio e lo Strada delle rivoluzioni di quei popoli e il Davila delle guerre civili di Francia, ecc.

[2] Non si creda con questo ch'io voglia dire che esista una scienza *italiana* e una scienza *tedesca*, ecc., come cose intimamente diverse. Ma parlo della utilità di elaborazioni, fatte da noi e per uso nostro, dei prodotti delle civiltà straniere. Per non dire che alla conoscenza obiettiva e spassionata di un'opera contribuisce non poco il vederla nella considerazione e nel giudizio di un altro popolo.

Oltre questo difetto nell'estensione — e di esso è causa in gran parte l'essere tutte le forze disponibili occupate nel campo della letteratura nazionale — nella gran massa della nostra produzione storica si nota un altro difetto, per così dire, di qualità. Abbiamo sentito ripetere molte volte i lamenti sulla smania di pubblicare e illustrare opere non degne neppure di uno sguardo fuggevole, sul gusto delle cose piccole, sulla passione degli aneddoti, dei particolari insignificanti, delle ricerche concernenti la vita privata e comune degli scrittori, ecc. ecc. Questi lamenti sono in parte giustificati; lo stesso entusiasmo della ricerca ha condotto, specialmente i giovani, a questi eccessi. Chi di noi non ha più o meno qualche colpa, o molte colpe, contro la *dignità* della storia? A chi di noi non è capitato talvolta come a quel re della fiaba raccontataci dal buon Basile, che, portato sulle ali della fantasia, credendo di abbracciare una giovane bellissima, stringe avidamente al seno una vecchia disgustosa? Per conto mio, ne ho fatto l'esperienza alcuni anni sono, quando, mettendomi a ricercare notizie intorno agli antichi teatri di Napoli, finii a poco a poco coll'appassionarmi in tal modo nelle mie indagini, da guardare con curiosità e interesse quegli stessi pettegolezzi volgarissimi di cantanti e di attori, che ora non posso rileggere, nelle mie pagine, senza qualche fastidio, o, a dire la parola, senza nausea. E ho recitato tante volte, tra me stesso, il *mea culpa* che non avrei difficoltà di ripeterlo alla porta di una chiesa, vestito di candida stola, e con una gran torcia di pece

in mano, come usava in altri tempi! Ma quanti miei buoni amici mi vedrei d'attorno nello stesso vestito e colla stessa torcia!

In conseguenza di questo affogamento nei particolari esteriori, si è troppe volte perduto di vista l'interpetrazione intima dei fatti e delle personalità. Ma anche in ciò si nota un progresso nella produzione degli ultimi anni. Lo spirito psicologico, così diffuso ai nostri tempi e causa, in parte, ed effetto della nevrosi che travaglia la nostra società, ha scosso finanche le dure e indifferenti fibre degli eruditi. Chi non è ormai, più o meno, psicologo? E certamente sono lodevoli gli sforzi che si fanno per intendere psicologicamente gli uomini e le azioni di altri tempi. Chi paragona, per esempio, la figura di Pietro Aretino, quale esce dagli scritti dei nostri vecchi eruditi, figura di briccone, tutta di un pezzo, e matricolata e bollata dal rigido senso morale del biografo, colla figura, di briccone sempre, ma piena di gradazioni, di sfumature, di contradizioni, e specialmente di motivazioni, quale è stata rifatta recentemente, può misurare la differenza [1]. E il Dante che noi conosciamo è qualche cosa di ben diverso dal Dante impalpabile dei puri eruditi o dal Dante *moralista* di Cesare Balbo [2].

---

[1] Vedi i lavori del Luzio e del Graf, e i capitoli sull'Aretino nelle storie letterarie del De Sanctis e del Gaspary.

[2] Anche senza giungere all'esagerazione dei *Vizii di Dante* di Vittorio Imbriani.

Gli studii italiani intorno alla letteratura hanno una deficienza vera, ma è una deficienza di tutt'altro genere. La deficienza è nell'abbandono delle quistioni *teoriche*. Le quistioni teoriche si chiamano ormai da noi *chiacchiere*. Come si sia venuti a una tale opinione, sarebbe lungo dire. È stata, certo, in parte, una legittima reazione contro il vuoto generalizzare ch'era solito prima. Il diffondersi della cosiddetta filosofia positiva — filosofia per ridere e quindi alla portata di tutti — ha contribuito a radicare quest'opinione. L'ignoranza ha fatto il resto.

E io conosco storici e filologi valentissimi ai quali mi è stato sempre impossibile far intendere il valore di una quistione teorica. " Che cosa ci s'impara? „ rispondono. " Dobbiamo forse perciò mutare i nostri metodi? „ E mi rassomigliano a quell'antico al quale si domandava che cosa è il moto, e che rispondeva camminando, ossia facendo del moto. Muoversi, sta bene; ma allo spirito umano interessa di sapere che cosa è il moto, indipendentemente dagli effetti pratici che tale cognizione può produrre o non produrre. Altrimenti, un essere intelligente si muta a poco a poco in un semplice operaio, che compie un lavoro e non sa quel che compie.

Ma, del resto, non è esatto che le quistioni teoriche restino sempre senza efficacia sulla pratica. Un operaio può compiere benissimo un lavoro, sempre che non nascano dei guasti nella macchina di cui si serve: chè, in tal caso, è costretto a ricorrere a chi ha costruito quella macchina. Così, quando sorgano difficoltà che l'intuito

comune non può risolvere, è necessario risalire ai concetti generali o alla teoria dell'operazione che si vuole compiere.

E da questa necessità inevitabile pigliano origine le tante discussioni che risuonano continuamente sui metodi della storia, della critica ecc. Se non che, queste quistioni sono di natura scientifica o filosofica, e trattate da gente che ha bensì cognizioni tecniche, ma non ha l'abito del pensiero filosofico, trattate insomma da dilettanti, degenerano facilmente in vuote e interminabili e inutilissime battaglie di parole.

Che cosa, dunque, bisogna augurarsi, o meglio, bisogna fare? Bisogna che, accanto al gruppo degli studii che si compiono intorno alle opere letterarie concrete, si formi un gruppo di studii intorno alle quistioni teoriche che si riferiscono così all'opera letteraria come al modo vario di studiarla. La storia letteraria, per esempio, rimanda da una parte alla *storiologia*, (*istorosofia,* come avrebbe detto Cataldo Jannelli), dall'altra alla *filosofia della storia.* La critica estetica rimanda a una *teoria del gusto* o del giudizio estetico. L'esposizione dell'opera letteraria e l'opera letteraria stessa, rimandano a una *teoria della letteratura* e questa all'*Estetica* generale.

Tutti questi studii sono affatto trascurati in Italia, ma non solo in Italia. Le ragioni della trascuranza non sono particolari dell'Italia, e perciò neanche gli effetti. Ma in Germania, da qualche tempo a questa parte, si nota un lodevole affaticarsi degli storici per costruire una teoria della storia. E gli studii filosofici sulla let-

teratura e sull'arte non hanno avuto mai un periodo di assoluto abbandono, quantunque tra estetici e filologi, studiosi dell'opera letteraria in astratto e studiosi dell'opera letteraria in concreto, ci sia come una divisione, e quasi un proposito deliberato d'ignorarsi reciprocamente.

Nel campo della teoria della storia e della filosofia della storia presso di noi finora la produzione è stata scarsa e quasi esclusivamente di derivazione hegeliana [1]. Gl'Italiani hanno quasi dimenticato di aver avuto, due secoli fa, un uomo come Giambattista Vico, la cui opera meravigliosa è ricca di tanti ammaestramenti per chi si dia a filosofare sulla storia. Lo stesso Vico ha ancor molto da guadagnare a essere studiato e conosciuto al lume della progrediente coltura moderna; e non l'ha capito, o afferrato solo la parte mortale di esso, chi lo ha presentato come un filosofo *apriorista* della storia [2]. Ma anche nel campo della teoria e della filosofia della storia, c'è stato, in questi ultimi anni, un certo movimento [3].

---

[1] Mi basti citare A. Vera, *Introduzione alla filosofia della storia*, lezioni raccolte da R. Mariano, Firenze, Lemonnier, 1869.

[2] Uno dei più serii ed acuti libri sul Vico resta sempre quello di C. Cantoni, *G. B. Vico*, studii critici e comparativi, Torino, Civelli, 1867. Vedi anche il pregevole libriccino dell'inglese R. Flint, ch'è stato tradotto in italiano (da F. Finocchietti, Firenze, 1888).

[3] Spec. A. Labriola, *I problemi della filosofia della storia*,

Dove invece regna sempre il più assoluto abbandono è nel campo dell'estetica. L'Italia, anche pel passato, non ha avuto estetici notevoli e originali; dopo i precettisti oraziani e aristotelici, può presentare solo una serie di semplici espositori e divulgatori dell'estetica francese (Batteux), e dell'estetica inglese (Burke, Hogarth), e dell'estetica tedesca (Kant, Hegel)[1]. Nel no-

---

Roma, 1887; e mi si permetta ricordare ancora le mie due memorie sul *Concetto della storia*, e le polemiche cui hanno dato luogo.

[1] I migliori studii sulla storia dell'estetica italiana si devono anche a scrittori tedeschi. Il ZIMMERMANN, *Gesch. der Aesth. als phil. Wissensch.*, Wien, Braumüller, 1858, pp. 310-7, si occupa delle teorie estetiche dello Spaletti e di Mario Pagano, non senza accenni al Muratori e al Bettinelli, e degli stessi si occupa lo SCHASLER, *Krit. Gesch. der Aesth.*, Berlin, Nicolaische Buchh., 1872, pp. 826-8. Ma più minutamente di tutti tratta di questo periodo dell'estetica italiana HEINR. VON STEIN, *Die Entstehung der neueren Aesthetik*, Stuttgart, Cotta, 1886, pp. 309-335, *Italienische Aesthetiker-Theorien der Musik*. Alle quali opere bisogna aggiungere la memoria del REICH, *Giov. Vincenzo Gravina als Aesthetiker* (int. alla quale cfr. *Giorn. stor. lett. ital.*, XVI, 454). Per gli estetici italiani del secolo nostro c'è una dissertazione di KARL WERNER, *Idealistische Theorien des Schönen in der italienische Philosophie des neunzehnten Jahrhunderts*, Wien, Gerold, 1884 (estr. dai *Sitzungsberichte* dell'Acc. di Vienna). Varrebbe la pena di fare un lavoro complessivo su tutti gli estetici italiani, ma in modo molto rapido e conciso, come si conviene allo scarso valore della produzione ita-

stro secolo, la filosofia tedesca produsse presso di noi un gruppo di filosofi, per molti rispetti, notevole; ma quei filosofi si rinchiusero nelle quistioni relative al problema del conoscere e dell'essere, e taluno soltanto si estese anche ai problemi etici e religiosi [1]. All'estetica si rivolse Antonio Tari, eco di molti sistemi filosofici tedeschi, da lui alquanto bizzarramente conciliati o combinati [2].

E, morto il Tari, è con lui morta in Italia ogni seria tradizione estetica [3]. E sol di tanto in tanto, si ve-

---

liana in questo ramo. Forse in nessun altro estetico italiano si trovano le intuizioni profonde sulla natura della poesia e della fantasia che sono sparse nella *Scienza nuova* del Vico; ma insufficiente sull'estetica vichiana è lo scritterello di B. Zumbini, *Sopra alcuni principii di critica letteraria di G. B. Vico* (in *Studi di lett. ital.*, Firenze, Lemonnier, 1894, pp. 257-268).

[1] Lo Spaventa e i suoi scolari, il De Meis, il Vera e il suo scolaro R. Mariano. Di filosofia della religione si è occupato principalmente il Mariano.

[2] Antonio Tari, *Estetica ideale*, Napoli, 1863, e *Saggi di critica*, Trani, 1886. Alcuni sunti delle sue lezioni pubblicarono i suoi scolari: *Elementi di estetica generale compendio di* Giacomo Tomasuolo *secondo il metodo di Antonio Tari*, Napoli, Lanciano, 1885, e non vorrei citare l'altro, pessimo: *Lezioni di estetica generale*, racc. dal Dr. C. Scamaccia-Luvarà (Napoli, Tocco, 1884). Vedi, sul Tari, Nicola Gallo, *Antonio Tari*, studio critico, Palermo, 1884.

[3] L'opera del Gallo (*L'idealismo e la letteratura*, Roma, 1880) è una semplice esposizione, molto verbosa, del sistema hegeliano in generale e del sistema estetico in ispecie.

dono comparire alcune opericciuole, che dall'*Estetica* pigliano il nome: prodotti isolati, *proles sine matre creata*, i cui autori si vantano di far tutto da capo, di applicare all'estetica i metodi delle scienze positive, di staccarsi risolutamente dalla vecchia estetica, metafisica, idealistica, *cabalistica* — come dice uno di questi estetici, Paolo Mantegazza, (è positivista anche lui?) —; ma, in verità, della vecchia estetica, ch'essi disprezzano, non sanno niente, e scambiano forse per positivismo quello ch'è, in fondo, pigrizia intellettuale, bella e buona [1].

Metafisica, idealismo, cabala! Ma come può saltare in mente — io mi domando — che una scienza intorno alla quale, da un secolo a questa parte, si sono affaticati uomini che si chiamano Kant ed Hegel, Herbart e Schopenhauer, Lotze e Hartmann, cioè a dire alcuni degli ingegni maggiori che abbia prodotto in questo secolo il mondo europeo; una scienza che conta una let-

---

[1] P. Mantegazza, *Epicuro*, saggio di una fisiologia del Bello, Milano, Treves, 1891; l'a. afferma che l'estetica è sempre nel periodo cabalistico, per farla uscire dal quale egli " porta il Bello sul tavolo anatomico e ne fa l'autopsia „! Colla *filosofia scientifica* il Dr. Mario Pilo, *Estetica*, Milano, Hoepli, 1894, vuol redimere l'estetica e comincia l'analisi del bello dal *senso estetico viscerale* (p. 12): onde, dico io, un dolore di visceri sarà un senso di brutto viscerale, e la cessazione del dolore un senso di bello, e una goccia di laudano produrrà un effetto estetico. E reca quasi in prova le frasi del volgo: *sentirsi bello*, *sentirsi brutto*.

teratura copiosissima, frutto del lavoro intellettuale di parecchie generazioni di studiosi; una scienza, che ha avuto le sue lotte, i suoi contrasti, un'intera storia, che si può vedere esposta in una serie di libri speciali [1]; come può saltare in mente che non sia altro che un gran vento di chiacchiere e un ammasso d'inutile carta stampata? e che non valga la pena neanche di degnarla di uno sguardo? e che servirebbe solo a far perder tempo? e che bisogna perciò cominciar da capo, con nuovo metodo, su un suolo affatto vergine?

Certo, quei tanti volumi tedeschi sono assai oscuri e difficili; certo, essi hanno, in generale, un peccato d'origine, essendo nati, non tanto da spontanee e dirette speculazioni sull'arte e sul bello, quanto dal bisogno di riempire un vuoto nei sistemi filosofici che rapidamente si seguirono in Germania dopo le tre *Critiche* Kantiane. E concederò ancora volentieri che alcuni di essi rappresentino nient'altro che delle solenni cantonate scientifiche.

Ma, tra le oscurità, le preoccupazioni sistematiche e le cantonate, abbondano le vedute geniali, le osser-

---

[1] Oltre le storie speciali dell'estetica antica (quella del Müller e la recente di Julius Walter, *Die Geschichte der Aesthetik im Alterthum ihren begrifflichen Entwicklung nach*, Leipzig, Reisland, 1893), quelle generali del Zimmermann e dello Schasler già citate, e quelle dell'estetica tedesca del Lotze (*Gesch. der Aesth. in Deutsch.*, München, 1868), del Neudecker (*Studien zur Geschichte der deutschen Aesthetik seit Kant*, Würz-

vazioni acute, le conquiste scientifiche vere e proprie [1]. E formano, nel loro complesso, un gran lavoro che non può andar perduto: gli stessi errori, in fatto di scienza, giova conoscerli, perchè non può dire di non esser caduto in un errore se non chi l'ha visto e l'ha evitato. Onde, io credo che prima condizione per lavorare fecondamente nel campo dell'estetica sia lo smettere ogni spirito d'impazienza e di superbia, e piegarsi alla dura fatica di spremere il succo della copiosa letteratura creata dall'operosità filosofica germanica intorno all'argomento [2].

Ma non per questo bisognerà limitarsi al semplice lavoro del ripetitore e divulgatore delle teorie estetiche tedesche. L'ultimo notevole prodotto dell'estetica tedesca è la *Philosophie des Schönen* dello Hartmann, che in gran parte riassume i risultati del lavoro precedente,

---

burg, 1878), e dello Hartmann (*Die deutsche Aesthetik seit Kant*). Ricorderò anche l'*History of Aesthetic* di B. Bosanquet, London, Sonnenschein, 1892; e vedi più giù, intorno all'opera spagnuola del Menendez y Pelayo.

[1] Alcuni di quegli estetici erano non solo filosofi ma finissimi intenditori e conoscitori d'arte, quali lo Hegel e lo Schopenhauer.

[2] Per questo rispetto, la Spagna è in condizioni migliori delle nostre, avendo nel tomo IV, vol. I, della *Historia de las ideas estéticas en España* (Madrid, 1888) del mio dotto ed ingegnoso amico Don Marcelino Menendez y Pelayo un'eccellente esposizione della storia dell'estetica tedesca.

e l'autore anzi si vanta della *continuità storica*, che la sua opera rappresenta. “ Tale pretensione — egli dice — esclude l'originalità nel senso di una violenta scissura col passato: la novità qui non può consistere se non nel continuare, trasformare, compiere e approfondire il già fatto da altri. Ogni vera originalità, nella scienza, si manifesta soltanto con l'aggruppare e ordinare diversamente gli elementi già conosciuti, collo scovrire nuove relazioni e connessioni, col maturare i germi preesistenti, col seminarne dei nuovi; ed è naturale che, in tutto ciò, si debba cadere in errori inevitabili. Io sarei ben contento se il mio lavoro fosse nuovo in questo senso, cioè se, tanto nell'insieme, quanto in parecchi punti particolari, rappresentasse un *progresso della scienza (eine Förderung der Wissenschaft)* oltre i termini segnati dai miei predecessori „ [1].

E, senza dubbio, è opera per molti rispetti pregevolissima. Ma, dopo averla letta e meditata, quanti dubbii restano ancora, quanti vuoti, quante oscurità, e, in somma, quel senso di scontento!

Chi si accinga a questi studii con mente fresca e con una preparazione diversa da quella solita negli estetici della vecchia scuola, si trova innanzi una materia assai ricca e feconda. E, se dovessi dire qui la convinzione che io ho acquistata, dopo parecchi anni di studio non affatto superficiale, io credo che ci sia ancora molto da aspettarsi da un lavoro diretto specialmente intorno a

---

[1] Vedi pref., p. XIII.

questi due punti: 1.° a sbandire, cioè, dall'estetica una serie di concetti, che vi si sono introdotti, e che all'estetica sono affatto estranei e mantengono colla loro presenza una confusione invincibile; 2.° e a liberare il concetto dell'arte e del bello dai confini, in cui l'uso linguistico l'ha arbitrariamente circoscritto, estendendolo a tutti i fatti che logicamente rientrano in esso. Lavorando in questo senso, io credo anche che ci troveremmo ricondotti, con nuova coscienza, al punto di partenza dell'estetica moderna, alla scuola del Leibnitz e del Wolf, e alle profonde ed inconscie e forse casuali vedute del Baumgarten [1].

Questo accenno, fatto così in poche parole, non può non riuscire oscurissimo; ma in esso è contenuto un intero programma di lavoro. Se non che, la condizione di chi voglia darsi agli studii di estetica in Italia, non è lieta. I nostri studiosi sono, quasi soltanto, studiosi di università, e la scienza estetica non li menerebbe molto innanzi. Ed, anche lasciando da parte queste considerazioni materiali, chi si dà a tali studii, è costretto a vivere in un specie di solitudine intellettuale, che non solo priva

[1] Un *apostata* hegeliano, il Danzel, notava nella estetica dello Hegel delle reminiscenze, anzi addirittura un processo di risurrezione (*einen Wiederbelebungsprocess*), del Baumgarten, come ricavo dal Zimmermann, *Geschichte der Aesthetik*, p. 696. Ma non è forse proprio questa una delle cagioni della persistente vitalità di tanta parte dell'estetica hegeliana?

lo spirito di ogni incoraggiamento e d'ogni legittima soddisfazione, ma, quel ch'è peggio, complica le difficoltà, rendendo impossibile la feconda discussione. L'opera di un solo è timida ed incerta; ed a me, per esempio, è capitato molte volte di guardarmi attorno sfiduciato, cercando i miei compagni.

NOTA.

Nel corso di questo lavoro, io mi sono astenuto, per quanto mi è stato possibile, dalle estensioni per analogia dei concetti da me stabiliti ad altri campi di studii diversi dagli studii letterarii. Avrei potuto parlare in generale dell'arte e quindi dell'esposizione, della valutazione e della storia dell'opera d'arte, ecc. ecc. Ma ho preferito per chiarezza tener fisso lo sguardo del lettore, quasi soltanto, sulle opere letterarie, e ad esse riferirmi, quasi unicamente, per l'esemplificazione e le applicazioni pratiche. Ma la ricerca fatta per l'opera letteraria vale egualmente, *mutatis mutandis*, per l'opera d'arte in genere.

Egualmente, avrei potuto mostrare come gli studii intorno alla scienza abbiano le stesse parti degli studii intorno alla letteratura e all'arte. All'esposizione dell'opera d'arte fa pieno riscontro l'esposizione dell'opera scientifica, che non è sunto e ripetizione, ma lavoro che coglie l'intimo del pensiero di un autore anche quando non sia stato dall'autore pienamente espresso [1]; al giudizio *estetico*, il giudizio sulla verità e l'importanza dell'opera;

---

[1] Il De Sanctis, così eccellente espositore di opere d'arte, non era meno eccellente nel cogliere i tratti fondamentali

alla storia letteraria e artistica, la storia scientifica. E anche la storia della scienza ha in corrispondenza una filosofia della storia, che determina le condizioni del nascere e svolgersi dello spirito scientifico; e all'estetica (scienza del bello e dell'arte) fa riscontro una scienza della scienza (teoria della scienza, parte della teoria della conoscenza).

Ed altre analogie avrei potuto trovare facilmente nel mondo morale. E, se me ne sono astenuto, è stato per non riempire di troppa roba questo libro, che è forse già un po' ripieno e troppi argomenti vi si toccano fuggevolmente. Ma le noto qui in fine, perchè non si creda che io non le abbia avvertito, e perchè non nasca l'errore che l'opera letteraria sia soggetta a studii ed elaborazione speciali, diverse da quella cui vengono sottoposti gli altri prodotti della natura e dello spirito umano.

---

del pensiero di un filosofo e di uno scienziato. Si ricordino p. es. le sue caratteristiche del Bruno e del Campanella e, in generale, il capitolo intitolato *La nuova scienza,* nella *Storia della lett. ital.* (II, 232-348). Il saggio sulla filosofia di Schopenhauer (*Saggi critici,* pp. 246-299), pubblicato nella *Rivista contemporanea* di Torino del 1858, riuscì a contentare finanche l'incontentabile e sprezzante filosofo ch'ebbe a dichiarare che pochi lo avevano capito, ma un italiano, un tal De Sanctis, lo aveva assorbito *in succum et sanguinem!* (Vedi E. Zimmern, *Arturo Schopenhauer,* trad. ital., Milano, 1887).

TAVOLA DEI NOMI.

INDICE.

Alcune pubblicazioni dello stesso autore.

Luisa Sanfelice e la congiura dei Baccher, Narrazione storica con giunta di varii documenti, Trani, 1886, — di pp. 126.

I Teatri di Napoli (secoli xv-xviii), Napoli, L. Pierro, 1891, — di pp. XII-786.

Lo Cunto de li Cunti di *Giambattista Basile*, con introduzione e note, vol. I, Napoli, 1891, — di pp. CCIII-292.

La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte, Memoria letta all'Accad. Pontaniana, Napoli, 1893.

Di alcune obiezioni mosse a una mia memoria intorno al concetto della storia, Nota letta all'Accad. Pontan., Napoli, 1894.

Di prossima pubblicazione:

LA SPAGNA

NELLA VITA ITALIANA.

Introduzione: Spagna e Italia sino alla fine del secolo XV. *Parte I:* La società spagnuola in Italia nei secoli XVI e XVII. *Parte II:* La Spagna e gli spagnuoli nell'opinione italiana. *Parte III:* Influenza della Spagna sulla vita italiana. *Parte IV:* La letteratura spagnuola in Italia. — Conclusione.